

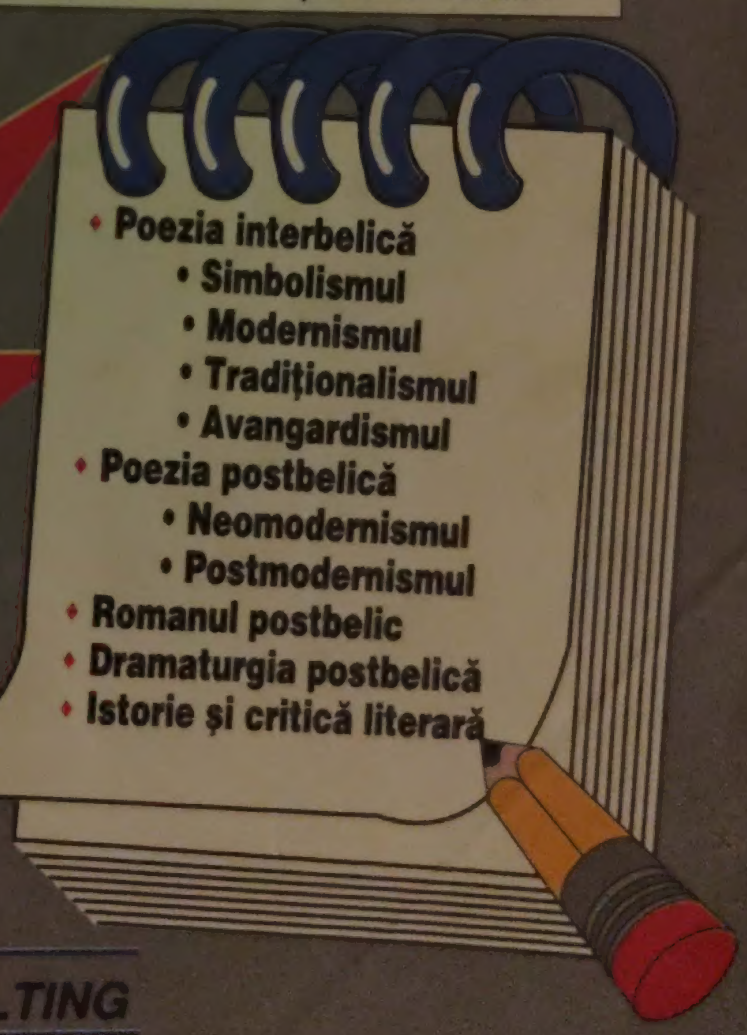
Prof. Mariana BADEA

LIMBA și LITERATURA ROMÂNĂ

pentru elevii de liceu

Lucrare realizată în conformitate cu Programa Școlară elaborată de Consiliul Național pentru Curriculum al MEC pentru ciclul superior al liceului

manuale
XIII
a clasa - a
alternative

- 
- ♦ Poezia interbelică
 - Simbolismul
 - Modernismul
 - Tradiționalismul
 - Avangardismul
 - ♦ Poezia postbelică
 - Neomodernismul
 - Postmodernismul
 - ♦ Romanul postbelic
 - ♦ Dramaturgia postbelică
 - ♦ Istorie și critică literară

**Editura BADEA
&
PROFESSIONAL CONSULTING**

Prof. MARIANA BADEA

**LIMBA ȘI
LITERATURA ROMÂNĂ**

pentru elevii de liceu

clasa

a XII-a

*Lucrare realizată în conformitate
cu Programa școlară, elaborată de Consiliul
Național pentru Curriculum al M.E.C.,
pentru ciclul superior al liceului*

București, 2008

Redactor de carte: Naty Cristina BADEA

DTP Pre-Press: Cristian STOICA

Coperta: Maria PAȘOL

Ediție îngrijită de prof. Gheorghe BADEA

ISBN-13: 978-973-1722-01-6

Copyright © 2008, SC Professional Consulting SRL

Pentru informații privind oferta editorială, consultați:

www.editurabadea.ro

Editura BADEA & PROFESSIONAL CONSULTING
Str. G-ral Al. Cernat nr. 23, sector 1, București
Comenzi la tel./fax: (021)222.1183, 0740.098528,
Telverde: 0800-88.44.33 (apel gratuit)
comenzi@editurabadea.ro

CPCE-CP5
Casa de Expediții București

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31,
sector 5, București, ROMÂNIA



fedprint
tipografie

Tel.: 411.00.55; 411.47.76 fed@promo.ro

CUPRINS

- Programa școlară pentru clasa a XII-a - ciclul superior al liceului (extras) 7

PERIOADA INTERBELICĂ

♦ POEZIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

♦ Diversitate tematică, stilistică și de viziune (studiu de caz) 15

♦ CURENTE CULTURALE / LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

A. SIMBOLISMUL

20

GEORGE BACOVIA

- Universul poetic 25
- "PLUMB" 28
- "DECOR" 33
- "DE IARNĂ" 38
- "NOCTURNĂ" 43
- "LACUSTRĂ" 47

B. MODERNISMUL

TUDOR ARGHEZI

- Universul poetic 53
- "TESTAMENT" 58
- "FLORI DE MUCIGAI" 64
- LIRICA EXISTENȚIALĂ. PSALMII 69
- "PSALM" ("Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere") 72

LUCIAN BLAGA

- Universul poetic 77
- "EUNU STRIVESC COROLA DE MÎNUNI A LUMII" 82
- "LUMINA" 87
- "GORUNUL" 91
- "PARADIS ÎN DESTRĂMARE" 97

ION BARBU

- Universul poetic 100
- "DIN CEAS, DEDUS ..." ("JOC SECUND") 104
- "OUL DOGMATIC" 108
- "TIMBRU" 112
- "RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL" 116

C. TRADIȚIONALISMUL

121

- ◆ "ACI SOSI PE VREMURI" de Ion Pillat 124
- ◆ "ÎN GRĂDINA GHETSEMANI" de Vasile Voiculescu 129

■ MODERNISM VERSUS TRADIȚIONALISM

134

D. AVANGARDISMUL

138

- ◆ "ORA FÂNTÂNILOR" de Ion Vinea 142

■ IDENTITATE CULTURALĂ ÎN CONTEXT EUROPEAN (dezbatere)

145

PERIOADA POSTBELICĂ

♦ LITERATURA ASERVITĂ IDEOLOGIEI COMUNISTE (studiu de caz)	153
♦ POEZIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ	160
♦ CURENTE CULTURALE / LITERARE ÎN PERIOADA POSTBELICĂ	

A. NEOMODERNISMUL

163

NICHITA STĂNESCU

● Universul poetic	164
● "CĂTRE GALATEEA"	169
● "LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA"	174
● "POVESTE SENTIMENTALĂ"	179
● "ÎN DULCELE STIL CLASIC"	182
● "CÂNTEC"	186
● "LECȚIA DESPRE CUB"	190

MARIN SORESCU

● Universul poetic	193
● "ECHERUL"	198
● "SCARĂ LA CER"	203
● "POVESTE"	205

LEONID DIMOV

● "VIS CU BUFON"	209
------------------	-----

B. POSTMODERNISMUL

213

POEZIA POSTMODERNĂ

217

♦ "GEORGICA A IV-A" de Mircea Cărtărescu	217
♦ "CIOCNIREA" de Mircea Cărtărescu	221
♦ "LEVANTUL" de Mircea Cărtărescu	224

TIPURI DE ROMAN ÎN PERIOADA POSTBELICĂ (studiu de caz)	231
---	------------

ROMANUL POSTBELIC DE PÂNĂ ÎN 1980

♦ "MOROMETII" de Marin Preda	236
♦ ILIE MOROMETE (caracterizare)	249
♦ "CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI" de Marin Preda	255
♦ VICTOR PETRINI (caracterizare)	270

ROMANUL POSTBELIC DE DUPĂ 1980

♦ "FEMEIA ÎN ROȘU"	
de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș	277

DRAMATURGIA POSTBELICĂ

■ TEATRUL ABSURD	289
♦ "CÂNTĂREAȚA CHEALĂ" de Eugen Ionescu	290
♦ "REGELE MOARE" de Eugen Ionescu	298

■ TEATRUL NEOMODERNIST

♦ "IONA" de Marin Sorescu	307
♦ IONA (caracterizare)	315

■ TEATRUL ABSURD POSTMODERN

♦ "CAII LA FEREASTRĂ" de Matei Vișniec	321
--	-----

FORME ALE ISTORIEI ȘI CRITICII LITERARE	331
(studiu de caz)	

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
CONSILIUL NAȚIONAL PENTRU CURRICULUM

EXTRAS

DIN

PROGRAMA ȘCOLARĂ PENTRU CLASA A XII-A
CICLUL SUPERIOR AL LICEULUI

Aprobată cu Ordin al ministrului

Nr. 5959/ 22.12.2006

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

RECOMANDĂRI PRIVIND CONȚINUTURILE ÎNVĂȚĂRII

A. Conținuturi din domeniul literaturii

PERIOADA INTERBELICĂ: POEZIA

- Se vor studia minimum **4 texte de bază + *2 texte**

Pentru poezia interbelică, se vor alege texte din opera următorilor autori: George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu.

■ ***Studiu de caz: Fronda în literatura interbelică**

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

- texte poetice, fragmente de proză contestatară, manifeste literare aparținând unor autori precum: Tristan Tzara, Geo Bogza, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu (*Nu*), N. Steinhard (*În genul... tinerilor*) s.a.;

- antologii recomandate: *Antologia literaturii române de avangardă* de Sasa Pană; *Poezia românească de avangardă* de Gabriela Duda; *Avangarda literară românească* de Marin Mincu; *Avangarda artistică a secolului XX* de Mario de Michelli etc.

■ **Curente culturale / literare: modernism vs. tradiționalism**

Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:

- texte din poezii studiați sau din opera altor poeți interbelici: Al. Philippide, B. Fundoianu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Aron Cotrus s.a.;

- fragmente din texte de doctrină sau studii legate de temă aparținând

unor istorici, ideologi, eseisti, filozofi, critici și istorici literari interbelici sau contemporani: E. Lovinescu (*Istoria civilizației române moderne, Istoria literaturii române contemporane*), Ștefan Zeletin (*Neoliberalismul*), G. Călinescu (*Tipul firesc de roman*), Pompiliu Constantinescu (*Tradiționalism sau modernism?*), N. Iorga (*Literatura pe care o cere vremea, Tradiție și inovație în artă*), Nichifor Crainic (*Sensul tradiției*), Lucian Blaga (*Revolta fondului nostru nelatin*), Z. Ornea (*Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*), Ov. S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I), D. Micu (*Gândirea și gândirismul*), Adrian Marino (*Modern, modernism, modernitate*), Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Matei Călinescu (*Conceptul modern de poezie, Cinci fețe ale modernității*), Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității s.a.*

■ **Curențe culturale / literare: orientări avangardiste** (prezentare sintetică a avangardei, cu accent pe specificul avangardei românești)

Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:

- texte literare și manifeste avangardiste aparținând unor autori precum: Tristan Tzara, Geo Bogza, Ion Vinea, Ilarie Voronca s.a.;

- antologii recomandate: *Antologia literaturii române de avangardă* de Sasa Pană; *Poezia românească de avangardă* de Gabriela Duda; *Avangarda literară românească* de Marin Mincu; *Avangarda artistică a secolului XX* de Mario de Michelli etc.;

- studii dedicate temei (de exemplu, Ion Pop, *Avangarda în literatura română*; Adrian Marino, *Dictionar de idei literare – cap. Avangarda etc.*).

■ **Studiu de caz: Diversitate tematică, stilistică și de viziune în poezia interbelică**

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

- selecții din texte literare ale poezilor interbelici studiați;
- istorii literare, eseuri și studii dedicate temei (de exemplu, Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*; N. Manolescu, *op. cit.*; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III; etc.).

■ **Dezbateri: Identitate culturală în context european**

Pentru realizarea dezbaterii, se pot folosi surse precum:

- texte aparținând unor autori precum: E. Lovinescu (*Istoria civilizației române moderne*), G. Călinescu (cap. *Specificul național din Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), Camil Petrescu (*Sufletul național*), Mihail Ralea (*Europeism și tradiționalism*), Liviu Rebreanu (*Specificul național, postulatul al diferențierii*), Petre Pandrea (*Specific național și moment istoric*), Emil Cioran (*Schimbarea la față a României*), Mircea Vulcănescu (*Dimensiunea religioasă a existenței*), Lucian Blaga (*Spațiul mioritic*), Mircea Eliade (articole legate de temă din vol. *Profetism românesc*).

1990), Constantin Noica (*Sentimentul românesc al ființei*), Mircea Martin (*G. Călinescu și complexe literaturii române*), Adrian Marino (*Pentru Europa*), Sorin Alexandrescu (*Paradoxul român*), Ioana Pârvulescu (*Întoarcere în Bucureștiul interbelic*) sau autori străini care au scris despre România interbelică (Paul Morand, *București*) s.a.;

- antologii recomandate: *Dreptul la memorie* (vol. III-IV), de Iordan Chimet; *Atitudini și polemici în presa literară interbelică* (Universitatea din București, 1984) etc.;

- CD-uri despre Bucureștiul interbelic, albume de epocă, albume de artă etc.

PERIOADA POSTBELICĂ

- **Studiu de caz: Literatura aservită ideologiei comuniste**

Pentru realizarea studiului de caz, se pot folosi:

- selecții din texte literare ilustrative aparținând unor autori precum:

A. Toma, Dan Desliu, Mihai Beniuc, Victor Tulbure s.a.;

- antologii recomandate: *Poezia unei religii politice* de Eugen Negrici; *Sub zodia proletcultismului*.

Dialectica puterii de Marin Nițescu etc.;

- studii: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*; Sanda Codos, *Literatura între revoluție și reacțiune*; Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor, Reeducare și prigoană*; Alexandru Musina, *Sinapse* etc.

- **Texte de bază: 2 romane** (1 roman scris în perioada 1960-1980 și 1 roman scris după 1980, cu focalizare diferită: tematică, tipologică etc.), **1 piesă de teatru și 4 poezii** (poeziile selectate pot aparține unor autori postbelici reprezentativi, din una sau mai multe generații afirmate în această perioadă: de ex., generația războiului, generația '60, generația '70, generația '80) + ***2 poezii**.

Pentru alegerea romanelor, puteți recurge la texte din opera unor autori precum: Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Nicolae Breban, Stefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Sorin Titel, I. D. Sârbu, Gabriela Adamesteanu, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Ioan Grosan, Gheorghe Crăciun s.a.

Pentru alegerea piesei de teatru, puteți să vă orientați spre texte aparținând unor autori precum: Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Eugen Ionescu, Matei Visniec s.a.

Pentru alegerea poeziilor, veți putea folosi texte din opera unor autori precum: Stefan Augustin Doinas, Radu Stanca, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Gellu Naum, Gherasim Luca, A. E. Baconski, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Mircea Dinescu, Emil Brumaru, Mircea Cărtărescu, Alexandru Musina, Simona Popescu s.a.

■ **Studiu de caz: Tipuri de roman în perioada postbelică**

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

- trimiteri la romane postbelice studiate pe parcursul liceului;
- istorii literare, eseuri și studii dedicate temei (de exemplu: N. Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. II, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II și III; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, vol. I etc.).

■ **Curente culturale / literare: postmodernismul**

Pentru realizarea unei prezentări sintetice a acestei teme se pot folosi:

- trimiteri la texte literare de poezie, proză sau dramaturgie aparținând unor scriitori din generațiile '80, '90, 2000;

- studii teoretice despre postmodernism: de exemplu. *Postmodernismul românesc* de Mircea Cărtărescu; *Postmodernism. Din istoria unei "bătălii" culturale* de Ion Bogdan-Lefter; *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu nouă* de Radu G. Țeposu; *Trafic de frontieră. Proza generației '80*; *Ochiul bifurcat, limba sasie* de Adrian Oțoiu; *Literatură și subversivitate. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească* de Carmen Musat; *Direcția '80 în poezia română* de Andrei Bodiș etc.;

- antologii recomandate: *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986 (volum dedicat postmodernismului); *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* de G. Crăciun; *Antologia poeziei generației '80* de Alexandru Musina; *Caiete critice*, nr. 2-3, 2005 (volum dedicat generației 2000); *Poezia română actuală* (vol. I-III) de Marin Mincu etc.

■ ***Studiu de caz. Se va alege una dintre următoarele două teme propuse: (1) *Dinamica unor specii: jurnalul, memoriile - apariții editoriale după 1990*, (2) *Tendințe în literatura română actuală***

Pentru realizarea studiului de caz *Dinamica unor specii: jurnalul, memoriile - apariții editoriale după 1990* se pot folosi:

- memorii și jurnale scrise de autori precum: Mihail Sebastian, Mircea Eliade, N. Steinhardt,

I. D. Sârbu, Ion Ioanid, Radu Petrescu, Alice Voinescu, Jeni Acerian, Monica Lovinescu, Ioana Fm. Petrescu, Mircea Cărtărescu s.a.;

- eseuri și studii dedicate temei (de exemplu: *Ficțiunea jurnalului intim* de Eugen Simion, *Literatura română în postceausism*, vol. I, de Dan C. Mihăilescu etc.).

Pentru realizarea studiului de caz *Tendințe în literatura română actuală* se pot folosi trimiteri la texte din literatura actuală care să reflecte unele fenomene precum: "bătălii" între generații și între curente literare, revizuirii critice, mutații diverse în câmpul literar și cultural etc.

■ **Studiu de caz: Forme ale istoriei și criticii literare*

Pentru realizarea studiului de caz se pot folosi:

- texte care să illustreze specii precum: istoria literară, monografia, eseul, studiul critic, cronică literară, recenzie etc.;

- autori recomandați: Titu Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Mihail Ralea, Pompiliu Constantinescu, Serban Cioculescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Paul Cornea, Ov. S. Crohmălniceanu, Eugen Negrici, Mihai Zamfir, Mircea Martin, Mircea Zăciu, Ion Pop, Radu G. Teșosu, Ion Bogdan Lefter s.a.

Numărul minim de texte de bază care vor fi studiate în clasa a XII-a este următorul: 8 texte de poezie, 2 romane și 1 piesă de teatru. Se vor realiza, de asemenea, 3 studii de caz, 3 prezentări ale unor curente culturale / literare și 1 dezbatere. La specializarea filologie, se vor studia în plus *4 texte de poezie și se vor realiza încă *3 studii de caz.

Notă. Pe parcursul liceului, elevii vor studia cel puțin un text aparținând următorilor autori: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

B. Conținuturi din domeniul limbă și comunicare

Se vor avea în vedere aspectele normative și funcționale ale studiului limbii:

- norma literară – aspecte evolutive; variante literare libere;
- exprimare corectă și nuanțată: evitarea anacolutului, a confuziilor paronimice, a pleonasmului și tautologiei, a cacofoniei; adecvare / inadecvare stilistică;
- punctuația și justificările ei sintactice și stilistice.

De asemenea, se vor actualiza achizițiile anterioare ce pot sprijini demersul de înțelegere și interpretare a textelor literare studiate:

- denotație și conotație; sensurile cuvintelor în context;
- figuri de stil și procedee de expresivitate;
- ** sintaxă (recapitularea și sistematizarea achizițiilor din gimnaziu).

Ca elemente noi de conținut, pentru CD tip A, se recomandă:

- *deixis, *anaforă;
- *noutăți în conceperea Gramaticii Academiei.

Se vor actualiza, în contexte noi, următoarele achiziții din domeniul comunicării orale și scrise:

- tehnici de documentare pentru realizarea investigațiilor, a proiectelor având ca obiect studii de caz sau dezbateri;

- eseul structurat si eseul liber – etape ale redactării;
 - argumentare;
 - *prezentarea operei autorului preferat, *serierea unei prefețe pentru cartea preferată;
 - **limbaje de specialitate.
- Se vor aborda, ca elemente noi de conținut, următoarele:
- dezbateră în spațiul public si în spațiul privat;
 - regulile unui dialog / unei polemici civilizate;
 - tipuri de discurs: publicistic, politic.

SUGESTII METODOLOGICE

Orientarea studiului către elev. Profesorii vor lua ca reper nevoile reale ale elevilor, adaptându-si demersurile didactice în funcție de acestea. Finalitățile disciplinei se realizează eficient prin centrarea pe procesul învățării, pe activitatea elevului. De aici decurge necesitatea de a pune accent pe activitățile didactice de tip formativ si performativ, care presupun implicare si interacțiune în rezolvarea unor sarcini de învățare concrete.

În activitatea la clasă, profesorii vor respecta programa scolară si vor folosi manualele ca instrumente de lucru flexibile si adaptabile nevoilor concrete ale grupului de elevi cu care lucrează.

Caracterul funcțional, practic, aplicativ al predării-învățării. Având în vedere că programa are la bază competențe generale si specifice, conținuturile trebuie înțelese ca mijloace de realizare a finalităților disciplinei. În ceea ce privește producerea de mesaje scrise si orale se vizează competențe procedurale care să poată fi exersate pornind de la textele literare studiate sau în realizarea studiilor de caz si a dezbaterilor propuse de programă. Problemele de limbă vor fi abordate în directă legătură cu textele studiate, astfel încât elevii să înțeleagă rolul acestora în comunicare. În acelasi timp, se va urmări felul în care elevii integrează în mod corect si adecvat achizițiile lingvistice în propria exprimare, orală si scrisă. Pentru sugestii si exemple de activități de învățare, se va consulta volumul Ghid metodologic. Aria curriculară Limbă si comunicare, liceu, Bucuresti, Editura Aramis, 2002, elaborat de Consiliul Național pentru Curriculum.

Diversificarea metodelor si instrumentelor de evaluare. O eficiență sporită a învățării poate fi asigurată prin diversificarea tipurilor de evaluare aplicate în procesul didactic. Este recomandabil ca profesorii să folosească în mod adecvat scopurilor educaționale toate tipurile de evaluare: inițială, continuă si sumativă, evaluare de proces, de produs si de progres. De asemenea, pentru a-i motiva pe elevi, se vor folosi metode si instrumente complementare de evaluare: observarea sistematică a comportamentului elevilor, portofoliul, autoevaluarea.

Pentru realizarea studiilor de caz se vor folosi investigația și proiectul ca metode complementare de evaluare.

Pentru exemple și sugestii, se va consulta volumul Ghid de evaluare. Limba și literatura română. București. Editura Aramis, 2001, elaborat de Serviciul Național de Evaluare și Examinare.

Există riscul ca unii profesori să abordeze într-un mod preponderent tradițional aspectele legate de istoria literaturii române și de contextul socio-istoric, cultural sau evenimential al unor momente importante ale acesteia. Tocmai de aceea, programa impune realizarea unor studii de caz și a unor dezbateri care, alături de studiul aprofundat al textului, trebuie să constituie activități care să-i implice pe elevi în propria învățare.

Parcursul istoric al literaturii implică, pe lângă cunoașterea unor repere ale fenomenului cultural românesc sau formarea unei imagini de ansamblu asupra acestuia, și exersarea gândirii critice și autonome a elevilor, dezvoltarea competențelor de comunicare și de lectură pe marginea textelor sau curentelor studiate. Prezentăm în continuare felul în care ar trebui să se desfășoare diferitele activități didactice prevăzute în programă.

Studiu de caz – presupune o etapă pregătitoare, în care elevii primesc bibliografie, sugestii pentru dezvoltarea temei sau sarcini de lucru concrete pentru explorarea temei; după o documentare prealabilă, elevii vor realiza o prezentare generală a temei, cu inserarea unor fragmente din texte ilustrative. Studiul de caz se poate realiza prin investigație sau prin proiecte elaborate de grupe de 4-6 elevi (1-2 grupe pentru fiecare studiu de caz). Studiile de caz vor fi repartizate grupelor încă de la începutul anului școlar, astfel încât o grupă să aibă un singur studiu de caz. Fiecare prezentare va fi urmată de discuții cu toată clasa, în care colegii pot cere lămuriri, pot comenta aspectele care li s-au părut interesante și pot evalua activitatea grupelor. La rândul său, profesorul va evalua activitatea fiecărei grupe și va nota elevii.

Dezbateri – presupune indicarea, de către profesor, a coordonatelor discuției și a unei bibliografii minime. Dezbateri se realizează în clasă, cu participarea a câte două echipe (echipa afirmatoare și echipa negatoare). Profesorii și elevii sunt deja familiarizați cu dezbateri, din clasele a X-a și a XI-a. Sugerăm ca dezbateri să fie urmată de un exercițiu de reflecție al fiecărui elev, concretizat în realizarea unui eseu pe tema dezbaterii realizate în clasă. Această modalitate de a încheia o dezbateri are în vedere ca elevii să-și clarifice ideile puse în discuție și să-și poată formula un punct de vedere propriu pornind de la informațiile culese, de la argumentele și contraargumentele valorificate în cadrul dezbaterii.

Abordarea textelor de bază – presupune combinarea perspectivei hermeneutice și a celei contextuale. Recomandăm ca activitățile de învățare să se bazeze pe lucrul cu textul și să fie orientate înspre consolidarea deprinderilor de lectură, cu un accent pus pe ce înțeleg elevii din textul citit și pe felul în care interpretează și argumentează acești semnificațiile unui text în funcție de cele două perspective.

PERIOADA INTERBELICĂ

POEZIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ȘI DE VIZIUNE

- studiu de caz -

Unirea Ardealului cu Țara, la 1 decembrie 1918, a declanșat în literatura română o evoluție spectaculoasă comparabilă, poate, doar cu epoca marilor clasici. După manifestarea **simbolismului**, aproape singular ca vizibilitate literară în primele decade ale secolului al XX-lea, ia naștere o poezie explozivă ca valoare, atât prin **tendențele tradiționaliste** care se dezvoltă ideatic și stilistic, dar mai ales prin expresia **modernismului**, curent ce definește o poezie nouă, care să se sincronizeze cu lirica europeană. Se poate afirma că în **perioada interbelică (1918-1947)** înnoirea literaturii române este determinată, în egală măsură, atât de grupările de **orientare tradiționalistă**, care îndemneau scriitorii să se întoarcă spre folclorul și mitologia națională, spre credința religioasă, de cele **moderniste**, care impulsiau poezia lirică și filozofică prin intelectualizarea poezilor, prin extinderea interesului și preocupărilor privind lirica europeană, de talie universală, precum și de controversatul **avangardism**, care contestă creațiile artistice, declarându-se antimuzică, antipictură și antiliteratură.

* Simbolismul s-a manifestat sub auspiciile revistei „**Literatorul**” a lui Alexandru Macedonski (1854 – 1920), care s-a evidențiat mai ales ca teoretician al acestui curent și mai

puțin ca poet simbolist. Lucrările lui Macedonski trasează liniile directoare ale simbolismului și-l plasează pe autorul lor în fruntea școlii simboliste românești: *"Despre logica poeziei"* (1880), *"Poezia viitorului"* (1892), *"Despre poezie"*, *"Simțurile în poezie"* (1895), *"În pragul secolului"* (1899). Începuturile curentului au fost oarecum obstructionate, mai întâi pentru că Maiorescu și junimiștii au primit cu ostilitate moda franceză "decadentă", iar în al doilea rând fiindcă noua estetică trebuia să înfrunte înrădăcinata poezie tradiționalistă (poporanismul și sămănătorismul). Un sprijin consistent primește curentul românesc, în *prima decadă a secolului al XX-lea*, din partea lui Ovid Densusianu, aflat la conducerea revistei *"Vieața nouă"* (1905-1925), adevărată tribună de promovare a simbolismului. Printre cei mai importanți reprezentanți ai simbolismului românesc se enumeră: *Ion Minulescu, George Bacovia, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Emil Isac, N.Davidescu, I.C.Săvescu, Traian Demetrescu, Elena Farago* etc.

*Tradiționalismul se manifestă, în principal, în deceniile *trei și patru ale secolului 20*, fiind promovat de revista *"Gândirea"*, iar modernismul este inițiat în 1919 de Eugen Lovinescu, prin revista și cenaclul *"Sburătorul"*. Mai târziu, în compendiul *"Istoria literaturii române moderne"* din 1927, criticul renunță la conceptul "modernism", schimbându-și în bună măsură concepția. Astfel, în capitolul *"Poezia tradiționalistă"*, care-i cuprinde pe Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat și Lucian Blaga, Lovinescu apreciază că Arghezi reprezintă *"sinteza poeziei moderniste și tradiționaliste"* și că Ion Barbu cultivă o *"poezie cu tendințe spre ermetism"*.

Poezia tradiționalistă valorifică *"explorarea mai insistentă a elementelor folclorice naționale"*, un *lirism simplu*, cu imagini artistice și figuri de stil, promovând *tematica religioasă ortodoxă autohtonă și armonia clasică a versurilor*. Exploatarea *istoriei naționale*, a *spiritului românesc* plăsmuit ca *tărâm miraculos*, precum și *antipatia față de civilizația modernă* completează paleta inspirației tradiționaliste. Printre

poeții tradiționaliști se numără: *Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Ion Pillat, Aron Cotruș, Radu Gyr, Virgil Cărianopol* etc., iar la interferența cu modernismul se pot încadra *Lucian Blaga și Tudor Arghezi*.

*Modernismul liric se definește prin *bogăția și varietatea registrelor stilistice, ideea poetică intelectualizată și concentrată, inovația lingvistică* a limbajului artistic, bazat pe *sugestie și muzicalitate*. Poeții moderniști se armonizează cu "*spiritul veacului*", militând pentru *sincronizarea* literaturii române cu mișcarea artistică occidentală. Inițiatorul modernismului, *criticul și istoricul literar Eugen Lovinescu*, propune ca principal obiectiv *eludarea "provincialismului"* în literatură și, fără să respingă tradiția sau specificul național, opinează că se impune crearea unor opere de înaltă valoare artistică, la standarde occidentale.

În modernismul interbelic se pot înscrie poeții: *Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Camil Baltazar, Ion Barbu, B. Fundoianu* (pseudonimul lui Benjamin Wechsler), *Dan Botta* etc.

Analizând coexistența tradiționalismului și modernismului în epoca interbelică, Nicolae Manolescu susține că cele două curente nu se pot despărți net prin criterii riguroase, ele fiind doar repere literare, deoarece poeții au fost încadrați diferit de către tradiționaliști sau moderniști, disputându-și reciproc pe unii sau pe alții. "Tradiționalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiționalismul e un stil, o formulă inventată de poeții moderni ieșiți adesea din școala simbolismului", atitudinea criticului dezvăluind ideea că tradiționalismul este numai o tendință autoconservatoare a modernismului, care se opune unei evoluții prea rapide a poeziei.

*Expresionismul este o mișcare culturală care s-a născut în Germania și s-a manifestat cu predilecție în pictură. Curentul se particularizează prin *febrilitatea trăirii*, ceea ce i-a determinat, probabil, pe critici să-l numească metaforic "un *tipăt*". Poeții expresioniști germani, înspăimântați de civilizația

citadină și de progresul tehnicii, jinduiau după primitivism, perioadă în care echilibrul interior al omului se armoniza cu Universul exterior. În literatura română, *Lucian Blaga* a fost teoreticianul expresionismului în lucrarea "Fețele unui veac", elogiind vitalismul transpus în imagini nestăvilite și respingând vehement civilizația tehnică. În primele volume de versuri, Blaga se întoarce către satul ancestral ("Eu cred că veșnicia s-a născut la sat"), cultivând primitivismul și revalorificând mitul autohton și universal. În ultima perioadă a creației, Lucian Blaga descoperă "revolta fondului nostru nelatin", urmărind cu interes "un păgânism" rămas în spiritualitatea colectivă a românilor. Influențe expresioniste se manifestă și în jurul revistei "Gândirea", prin creațiile poezilor *Vasile Voiculescu* și *Alexandru Philippide*.

*În perioada interbelică, grupările culturale s-au distins printr-o varietate multiplă din punct de vedere al concepțiilor și ideilor novatoare, dar cel mai important a fost faptul că în aceste activități spirituale s-au implicat scriitori și intelectuali de marcă ai culturii române. Filozoful **Nae Ionescu** (1890-1940) a inițiat o mișcare culturală care încuraja iraționalismul (antiintelectualismul) mistic și exacerba trăirea plenară, idee de la care a fost luat și numele curentului: "trăirism". Exaltarea, doctrina aventurii, renașterea spirituală prin credința ortodoxă, exagerarea trăirii metafizice au fost destule puncte de atracție pentru pleiada intelectuală a epocii. O importantă publicație a trăirismului a fost revista "Cuvântul" (1925), sub conducerea profesorului-filozof Nae Ionescu, a cărei concepție ortodoxistă se poate rezuma la propria mărturisire: "De la Răstignire, lumea știa că nu durerea sau bucuria, ca atare, sunt hotărâtoare pentru suferința sau bucuria noastră, ci atitudinea pe care personalitatea noastră spirituală o păstrează în fața lor". În 1934 apare revista și gruparea culturală "Criterion", inițiate de *Mircea Eliade*, *Emil Cioran*, *Constantin Noica*, *Mircea Vulcănescu*, *Petru Comarnescu* și alții, o "nouă generație" care va aduce noutăți incontestabile și sempiternice (nepieritoare) în literatura și cultura română.

*Un alt curent cultural care a pătruns și în literatura română este **avangardismul**, expresie artistică antitraditionalistă în special și antiliteratură în general. În cadrul mișcării avangardiste, se manifestă mai multe formule și tehnici de creație:

- "dada" - respingerea agresivă a oricărei arte, definindu-se ca "antiliteratură", antimuzică, "antipictură" și suprimând poezia;

- suprarealismul, cunoscut și ca "dicteu automat";

- constructivismul, ca tehnică de creație artistică;

Poeziile avangardiste ilustrează stări lirice dinamitarde (anarhice, distrugătoare), ca reacție de exasperare și revoltă, într-un limbaj abrupt, illogic, teribilist. Cei mai cunoscuți poeți avangardiști au fost: *Ion Vinea, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Sașa Pană, Virgil Teodorescu, Gellu Naum* etc.

Tematica poeziei interbelice se concretizează printr-o diversitate ideatică și stilistică intelectualizată, reevaluând marile motive/concepții ale literaturii autohtone: poezii programatice prin care se exprimă crezul artistic (arte poetice), condiția omului în lume și limitele cunoașterii, meditația asupra vieții și existenței în Univers, concepția, privind condiția de muritor a omului, imaginea artistului damnat, poezia iubirii, viziunea filozofică a trecerii ireversibile a timpului, poezia religioasă etc.

Caracteristica esențială a liricii interbelice o constituie *interferența curentelor literare* manifestate concomitent în această perioadă de mare efervescență culturală: coexistența realismului, romantismului și clasicismului cu simbolismul, tradiționalismul-ortodoxist, modernismul, avangardismul, expresionismul și ermetismul.

Sub raport stilistic și prozodic, se cultivă versul liber și rima albă, concomitent cu versificația clasică, structura în secvențe lirice inegale simultan cu alcătuirea în catrene sau strofe simetrice. Așezarea ingenioasă a versurilor în pagină apropie, mai ales poezia avangardistă, de tehnicile pictogramei. Se remarcă o concentrare a expresiei poetice prin texte scurte, cu

o focalizare și esențializare a ideilor cu totul inedite pentru lirica românească.

În concluzie, diversitatea tematică, stilistică și de viziune a poezilor în perioada interbelică se poate defini prin pluralitatea curentelor culturale/ literare care s-au manifestat cu aceeași forță și concomitent, ceea ce constituie o caracteristică inedită a poeziei românești, care a explodat valoric în epoca dintre cele două Războaie Mondiale (1918-1947). Marea varietate a concepțiilor și procedelor literare se poate reconstitui prin investigarea temelor de creație care compun universul liric al celor mai importanți poeți interbelici și care-i și particularizează valoric.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

A. SIMBOLISMUL

Simbolismul este un curent literar apărut în Franța la sfârșitul secolului al XIX-lea ca reacție împotriva romantismului și parnasianismului, constituind *singurul caz de sincronism între manifestarea europeană și cea românească*. Precursor al simbolismului în Franța este considerat **Charles Baudelaire**, prin volumele de versuri "*Les Correspondences*" ("Correspondențe") și "*Les fleurs du mal*" ("Florile răului"). Numele curentului a fost dat de **Jean Moréas** în articolul-manifest apărut în revista "Le Figaro" și intitulat "*Le symbolisme*" (1886), în care susține ideea că simbolismul are meritul de a reface sensibilitatea poeziei, apelând la **simbol, aluzie, sugestie, evanescență**. Există o **corespondență** între elementele din natură și stările lirice simboliste reprezentată printr-un simbol sugestiv. (De pildă, dacă în planul exterior al naturii plouă, prin corespondență, ploaia este un simbol ce

sugerează lacrimile din sufletul sinelui liric). Poetul francez Mallarmé (1842-1898) a definit rostul și rolul poeziei simboliste, care exclude exprimarea directă a sentimentelor, trăirilor, ideilor, promovând numai **aluzia** și **sugestia** ca unic procedeu literar: "*A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din bucuria poemului care e făcută să ghicească puțin câte puțin; a-l sugera, iată visul*". **Evanescenta** (dispariție lentă, estompere treptată-*n.n.*) este un procedeu simbolist, prin care se învederează (reliefează) stările dezolante, cu efect devastator asupra eului liric.

În România, simbolismul a apărut sub auspiciile revistei "**Literatorul**" a lui Alexandru Macedonski (1854 – 1920), care s-a evidențiat mai ales ca **teoretician** al acestui curent și mai puțin ca poet simbolist. Lucrările lui Macedonski trasează liniile directoare ale simbolismului și-l plasează pe autorul lor în fruntea școlii simboliste românești: "**Despre logica poeziei**" (1880), "**Poezia viitorului**" (1892), "**Despre poezie**", "**Simțurile în poezie**" (1895), "**În pragul secolului**" (1899). Începuturile curentului au fost oarecum obstrucționate, mai întâi pentru că Maiorescu și junimiștii au primit cu ostilitate moda franceză "decadentă", iar în al doilea rând fiindcă noua estetică trebuia să înfrunte înrădăcinata poezie tradiționalistă (susținută ferm de poporanism și sămănătorism). Un sprijin consistent primește curentul românesc din partea lui Ovid Densusianu aflat la conducerea revistei "**Vieța nouă**" (1905-1925), adevărată tribună de promovare a simbolismului.

În **articolul-manifest** (1892) intitulat "**Poezia viitorului**", Macedonski definește simbolul ca mod de exprimare "prin imagini spre a da naștere, cu ajutorul lor, ideii", dar este mult mai convingător în susținerea simbolismului instrumentalist, mărturisind că muzicalitatea sunetelor "i", "u", "ă" îi transmite stări de tristețe și melancolie. Macedonski anticipează că "**Poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagină**", considerând că "arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii".

Printre cei mai importanți reprezentanți ai simbolismului românesc se enumeră: Ion Minulescu, George Bacovia, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Emil Isac, N.Davidescu, I.C.Săvescu, Traian Demetrescu, Elena Farago etc.

În manifestarea simbolismului autohton, exegeții au distins mai multe etape:

- 1880-1914 - perioadă de începuturi și încercări;
- 1914-1920 - faza efervescentei creatoare, a poeziei simboliste reprezentative;

- după 1920 - prelungirea forțată a simbolismului care a evoluat fie spre modernism, fie spre avangardism, poezia căpătând valențe spirituale superioare.

În perioada de glorie a simbolismului s-au afirmat **formule artistice** variate în cadrul simbolismului românesc (prof.Adrian Săvoiu - "Concepte operaționale privind poezia", revista *Limba și literatura română*, 2003):

- simbolismul caligrafiat și muzical: Ștefan Petică
- simbolismul ornamental, cu reflexe parnasiene, cu un vers cizelat: Dimitrie Anghel
- simbolismul transei, al adâncurilor: George Bacovia

■ Trăsăturile simbolismului:

- Raportul dintre *simbol* (semn, cuvânt) și *eul poetic* nu este exprimat, ci sugerat, așadar **sugestia** este o manieră artistică obligatorie a creației simboliste.

- Tema generală a poeziilor simboliste o constituie **starea confuză și nevrotică, a poetului într-o societate superficială, meschină, incapabilă să perceapă, să înțeleagă și să aprecieze nivelul artei adevărate**; alte teme și motive simboliste: *orașul de provincie sufocant, natura ca stare de spirit, anotimpurile apocaliptice, dezintegratoare de materie, iubirea sâcâitoare, moartea ca proces de descompunere, solitudinea dezolantă, motivul apei ca substanță erozivă, motivul instrumentelor muzicale, motivul cromatic, motivul olfactiv etc.*

- Poezia simbolistă exprimă numai **atitudini poetice sau stări sufletești** specifice acestui curent literar: *tristetea, spleenul* (dezgust față de orice-n.n.), *angoasa* (stare de neliniște,

agitație interioară, adesea patologică-n.n.), *oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea*. toate fiind însă *sugerate prin simboluri*, fără a fi numite: “a numi obiectul este a suprima trei sferturi din farmecul poemului; a sugera, iată visul!” (Stéphane Mallarmé).

● **Corespondența dintre cuvintele-simbol și elemente din natură** este principalul procedeu artistic de construire a poeziilor simboliste. Trăsăturile obiectului din natură sugerează stările interioare ale eului liric simbolist, definind structura sa spirituală. De exemplu: *cuvântul-simbol plumb* are drept *corespondent* în natură un *metal greu, de culoare cenușie, maleabil și cu o sonoritate surdă* (patru consoane și doar o vocală), care simbolizează *stările sufletești* sugerate de trăsăturile acestui metal: *greutate sufletească, angoasă, labilitate psihică, nevroză provocată de monotonie, claustrare într-un spațiu fără soluții de evadare*.

● Preferința pentru **imagini imprecise, difuze, fără contur**, predilecția pentru **clarobscur** încurajează fantezia poetică, descătușarea de orice rețineri sau eliberarea imaginației din chingile sentimentalismului romantic.

● **Muzicalitatea creației simboliste** se construiește fie prin prezența *instrumentelor muzicale, a orchestrelor sau simfoniilor* cu funcție de *sugestie* (“Deci, muzică înainte de toate”// “Deci muzică mai mult, mereu”– “Artă poetică” de Paul Verlaine), fie prin *muzicalitatea interioară a versurilor* (“Arta versurilor e arta muzicii”-Al. Macedonski), fie prin *verbe sau interjecții auditive*, ca *simboluri sugestive* pentru stările interioare ale eului liric: .

● **Cromatică** este, de asemenea, fie *exprimată direct* prin *culori* cu putere de *simbol*, fie *sugertă* prin *corespondențe* (ex. simbolul plumb = cenușiu), toate simbolizând stări și atitudini poetice.

● **Olfactivul** se manifestă prin mirosuri puternice, acestea fiind *exprimate direct prin simboluri* (“e miros de cadavre, iubito”) sau *sugerate* (“stam singur lângă mort”) și definesc stări interioare specifice atitudinii simboliste.

● Sinestezia este un procedeu artistic care marchează *asocierea concomitentă a mai multor percepții diferite (sunet, culoare, parfum)* și trezirea simultană a simțurilor (auditiv, vizual, olfactiv). Cuvântul sinestezie provine din limba greacă și înseamnă "simțire împreună", fiind sinonimic altui concept simbolist, "corespondență" și definit de poetul francez Charles Baudelaire în sonetul omonim ("Les Correspondences"), prin versul "*Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund*".

● Versul liber este o noutate prozodică, *rima* fiind considerată o simplă convenție, accentul punându-se pe *forma și ritmul versului*. Refrenul accentuează starea poetică, prin *repetiția cromatică, olfactivă sau muzicală a simbolurilor*.

În viziunea criticului Emil Alexandrescu, simbolismul cultivă următoarele specii literare: *rondelul* ("Poema rondelurilor" - Al. Macedonski), *poemul epic* ("Noaptea de decembrie" - Al. Macedonski), *pastelul* ("Decor" - G. Bacovia), *idila* ("Note de primăvară" - G. Bacovia), *meditația* ("Plumb" "Lacustră" - G. Bacovia), *romanul* ("Thalassa" - Al. Macedonski).

Este, așadar, un lucru cert faptul că poezia simbolistă apelează la toate simțurile omului, pentru o receptare totală și profundă a stărilor poetice exprimate.

GEORGE BACOVIA

(1881 – 1957)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(Temele creației)

George Bacovia, pe numele său adevărat George Vasiliu, s-a născut în septembrie 1881 în Bacău, iar pseudonimul (Bacovia) este preluat de la numele roman al orașului natal, așa cum el însuși precizează într-un interviu apărut în 1943: "Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, așa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicționarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut și Arghezi în legătură cu râul Argeșului".

Poezia simbolistă bacoviană cultivă o *muzicalitate* stridentă, *stări obsesive* redată prin *leitmotive*, *cromatică* agresivă, toate configurate într-o *sintaxă dezarticulată*. Universul bacovian reflectă *evanescența spirituală* (dispariție lentă, estompare treptată-*n.n.*) a lumii, regresul "spiritului retras în fiziologic" (Ș.Cioculescu)

Principalele atitudini poetice sau stări sufletești specifice simbolismului bacovian sunt: *tristetea*, *spleenul* (dezgust față de orice-*n.n.*), *angoasa* (neliniște, agitație interioară-*n.n.*), *oboseala psihică*, *disperarea*, *apăsarea sufletească*, *nevroza*, *spaima*, *degradarea psihică*, *dezolarea*, reacții afective *sugerate prin simboluri*.

A. Temele fundamentale ale liricii bacoviene:

1. Lumea orașului de provincie, a târgului sufocant, care este probabil Bacăul, ilustrează o lume bolnavă, degradată fizic și psihic. *Mahalaua* populată de o lume fizică a orașului aflat în ruină, în descompunere, periculos pentru om, compune imaginea unui muzeu al figurilor de ceară: "Acum cad foi de sânge-n parcul gol/ Pe albe statui feminine,/ Pe alb model de forme fine,/ Acum se-nșiră scene de viol". ("În parc")

2. **Singurătatea (solitudinea)** este o temă predilectă în lirica simbolistă, constituind și principala componentă a degradării și izolării spirituale: "Singur, singur, singur,/ Într-un han, departe-/ Doarme și hangiul,/ Străzile-s deșarte,/ Singur, singur, singur...". ("*Rar*")

3. **Dragostea** este un sentiment chinuitor, deprimant și sufocant, iar *iubită* este o fecioară palidă, despletită, care cântă la clavir muzică funebră, ori este descrisă cu *accente pamfletare*: "Iubito, cu fața de mort,/ Fecioară uitată în turn,/ Plângând în balcon/ Cu grai monoton,/ Cu suflet taciturn,/ În visul meu te port." ("*Psalm*")

4. **Natura** se află sub puterea unor forțe distructive, fiind o **stare de spirit**, toate manifestările exterioare ale naturii simbolizând rezonanțe ale sufletului; de exemplu: ploaia sugerează plânsul interior, mirosul puternic al cadavrelor simbolizează putreziciunea sufletului, copacii negri semnifică moarte spirituală etc.

**Anotimpurile* sunt obsedante și creează stări nevrotice: *primăvara* este provocatoare de isterie, *iarna*, cu zăpezi apocaliptice, asfixiază întreaga existență.

**Apa* nu este izvor de viață, ca în lirica eminesciană, ci un element *distrugător de materie, dezintegrator, provocând evanescență spirituală, disperare și degradare psihică*: "Și parcă dorm pe scânduri ude,/ În spate mă izbește-un val –/ Tresar prin somn, și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal." ("*Lacustră*")

5. **Moartea** este o obsesie fascinantă, o stare depresivă, o formă de dezagregare a materiei, a ființei, a existenței cosmice. *Senzația de funebru* este o coordonată permanentă în lirica bacoviană, o senzație perpetuă a eului poetic, manifestate și în sentimentul de iubire: "Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun;/ Pe catafalc, de căldură-n oraș,/ Încet, cadavrele se descompun". ("*Cuptor*")

B. Arta poetică simbolistă se construiește prin **procedeul corespondenței**: cuvântul-simbol are drept *corespondent* în natură un element ale cărui *trăsături* sugerează



stări sufletești ale cului liric. Ca tehnici simboliste, în poezii se manifestă și alte modalități de creație:

* **Muzicalitatea** este una dintre principalele modalități simboliste întâlnite în lirica bacoviană, deoarece poetul percepe lumea la nivel auditiv ("Natura scoate arpegii, acorduri, armonii, [...] muzica sonoriza orice atom"). Există o largă varietate artistică de sugerare a muzicalității, prin: *instrumente cu sonorități agresive* (clavirul, vioara, buciul, talanga, țambalul, goarna, flașnetă, piculina, flautul, fluierul, lira, harfa); *compoziții patetice* (simfonia, marșul funebru, valsul), *zgomote diverse* (foșnete, scârțâituri, trosnete, gemete, plânsete, șoapte, suspine, oftături, tuse, pocnete, ecouri), *verbe auditive* care exprimă disperarea, spaima, starea de nevroză (strig, plângând, izbește, plouând, se prăbușesc, scârțâie) și *muzicalitatea interioară a versurilor*, realizată prin *alternarea consoanelor cu vocale închise* ("plumb"), prin *repetiția unor cuvinte* ("Copacii albi, copacii negri"), *versuri-refren*: "Plouă, plouă, plouă/ Vreme de beție/ Și s-ascult pustiul/ Ce melancolie!/ Plouă, plouă, plouă." ("*Rar*")

* **Cromatică** are profunde sensuri în definirea stărilor sufletești ale cului poetic, după cum însuși Bacovia mărturisea: "În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor sau audiție colorată. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare". Astfel, există un cod al interpretării culorii bacoviene, între care verdele crud, rozul și albastrul sugerează starea de nevroză, violetul halucinația, albul inexistența, negrul și roșul simbolizează moartea.

* **Olfactivul** se regăsește ilustrat prin mirosuri puternice, uneori agresive, *exprimate direct sau sugerate*: "Toarnă pe covoare parfumuri tari/ Adu roze pe tine să le pun,/ Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Și-necet, cadavrele se descompun". ("*Cuptor*")

"PLUMB"

de George Bacovia
(autor canonic)

- artă poetică simbolistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.

Poezia "Plumb" de George Bacovia (1881 – 1957) deschide volumul de debut, cu același nume, apărut în 1916, care a trecut aproape neobservat în epocă, mai întâi pentru că România se pregătea să intre în Primul Război Mondial, apoi deoarece majoritatea poeziilor din acest volum fuseseră deja publicate în revistele vremii.

Poezia "Plumb" se înscrie în universul liric specific bacovian, al "atmosferei de copleșitoare dezolare, [...] o atmosferă de plumb, în care plutește obsesia morții și a neantului și o descompunere a ființei organice". (Eugen Lovinescu)

Principalele volume de poezii "Plumb", "Stanțe burgheze", "Cu voi", "Comedii în fond", "Scânței galbene" atestă influența simțirii lui Edgar Poe, dar mai ales a simboliștilor francezi, Baudelaire și Verlaine.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondența elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonază în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin *funcția expresivă și estetică* a simbolurilor, sunetelor și culorilor. **Lirismul subiectiv** se definește prin *mărcile lexico-gramaticale ale eului liric*, reprezentate de *verbe și pronume la persoana I singular*: "stam singur", "am început", "să strig", "meu", ceea ce confirmă încadrarea poeziei în categoria artelor poetice.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia este alcătuită din **două catrene**, fiind prezente **două planuri** ale existenței: unul **exterior** sugerat de cimitir, cavou, veșmintele funerare și unul **interior**, imaginat de sentimentul de iubire care-i provoacă poetului *tristetea, spleenul* (dezgust față de orice-n.n.), *angoasa, oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea*.

Tema poeziei este **simbolistă** și exprimă condiția de **damnat** a poetului într-o societate închistată, sufocantă, superficială, dezinteresată de valoarea artei adevărate, imagine construită prin simboluri exterioare care insinuează stări interioare depresive. Ideea profilează starea de **tristețe, oboseala psihică și solitudinea** poetului care se simte încătușat, sugrumat spiritual în această lume care-l apasă și în care sufletul este închis definitiv, fără a avea vreo soluție de evadare.

Semnificația titlului. Titlul poeziei este **simbolul "plumb"**, cuvânt având drept *corespondent în natură* metalul, ale cărui *trăsături specifice* simbolizează *stări sufletești, atitudini poetice*:

- * *greutatea metalului* – sugerează *apăsarea sufletească*;
- * *culoarea cenușie* – rezonază cu *monotonia, angoasa, cenușiul existențial*;
- * *maleabilitatea metalului* – simbolizează *labilitate psihică, dezorientare*;
- * *sonoritatea surdă a cuvântului (patru consoane și o singură vocală)* **L**inspiră *închiderea definitivă a spațiului existențial, fără soluții de ieșire*, ceea ce provoacă *disperare, spaimă, dezolare*.

Incipitul este marcat de *imperfectul verbului "dormeau"*, care simbolizează **absența trăirilor interioare, încrămenirea psihică**, precum și acțiunile nefinalizate ale eului liric, întrucât *"sicriele de plumb"* sugerează imposibilitatea evadării dintr-un spațiu asfixiant, care înăbușă existența.

Strofa întâi exprimă simbolic *spațiul închis, sufocant, apăsător* în care trăiește eul liric, care poate fi societatea

înăbușitoare sau mediul dezolant, propriul suflet, propria viață, destinul sau odaia. Oricare dintre aceste spații interioare este sugerat de simboluri din *câmpul semantic* al elementelor funerare - "sicriele de plumb", "cavou", "funerar vestmânt", "coroanele de plumb"-, trimițând, ca stare, către *evanescență* și *iminența morții*:

"Dormeau adânc sicriele de plumb
Și flori de plumb și funerar vestmânt-
Stam singur în cavou ... și era vânt ...
Și scârțâiau coroanele de plumb."

Oximoronul "flori de plumb" are semnificații simboliste: florile constituie elementul din natură ca imagine a vieții, gingășiei, frumuseții, care, fiind "de plumb", sugerează stări de apăsare existențială, povară, impas sufletească ale eului liric. *Solitudinea* este exprimată sugestiv prin *sintagma* "stam singur", care, alături de celelalte simboluri, proiectează în simțirea poetică *pustietate sufletească* printr-un *fenomen al naturii* - "era vânt", precum și *nevroză, spleen*, prin *verbul auditiv* "scârțâiau".

Strofa a doua a poeziei compune **spațiul poetic interior**, prin manifestarea nefericită a sentimentului de iubire:

"Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig
Stam singur lângă mort ... și era frig ...
Și-i atârnav aripile de plumb."

Primul vers al strofei dezlănțuie o stare emoțională intensă, *verbul* "dormea", *la imperfect*, sugerează un *sentiment de dragoste încremenit*, tern și nefinalizat, iar *epitetul* "întors" semnifică "întoarcerea spre apus", cum ar spune L. Blaga, ceea ce echivalează cu *moartea*. O altă interpretare *simbolistă* se referă la neputința răsfârngerii "amorului" asupra cuiva drag, el fiind "întors" și "de plumb", profilând *crispări psihice, deprimare*. Eul liric face eforturi să se salveze din ipostaza de prizonier al lumii "de plumb", cu *disperarea*, "strig", provocată de *viețuirea într-o solitudine morbidă*, "stam singur lângă

mort”, iar iubirea nu este înălțătoare, ci dimpotrivă, rece, “era frig”, fără perspective de împlinire, simbolizând **degenerarea psihică**. Ultimul vers al poeziei suprimă orice speranță, aripile, ca simbol al zborului, al înălțării, atârnă și sunt “de plumb”, ceea ce presupune “zborul în jos”, totala **dezolare și prăbușire sufletească** a eului liric.

Finalul exprimă sugestiv imposibilitatea evadării, deprimarea totală și definitivă a eului liric, care simte în profunzime disperarea neputinței de a se revigora spiritual: “Și-i atârnau aripile de plumb.”

De remarcat la cele două catrene bacoviene este **simetria** construită riguros prin așezarea acelorași cuvinte/sintagme concordante în fiecare vers:

- primul vers al fiecărei strofe începe cu *verbul la imperfect* “dormea/u” și are ca *rimă* simbolul “plumb”;
- versul al doilea începe cu *sintagma-subiect* “flori de plumb”, ca simbol al vieții degradate, deosebindu-se prin conectorul introductiv: conj. “și” - prep. “pe”;
- *sintagma solitudinii* “stam singur” începe versul al treilea al fiecărei strofe, care se finalizează cu manifestarea unui *fenomen al naturii*: “era vânt.../ era frig...”;
- simetria ultimului vers se reduce la *rima închisă*, realizată prin simbolul “plumb”.

Diferențele de la nivelul limbajului în cele două catrene se conturează destul de palid, întrucât ele constau în cuvinte din același *câmp lexical al morții*: “funerar vestmânt”, “sicrie”, “cavou”, “coroane de plumb”, “mort”.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susținută de *verbele* aflate la *imperfect*, care profilează acțiuni și stări provizorii, nefinalizate, ci permanentizează nesiguranța, deruta existențială, senzația de încremenire și confuzie psihică, nevroză: “dormeau”, “stam”, “era”, “scârțâiau”, “atârnau”.

Ca *elemente de compoziție, relațiile de simetrie sintactică* de la începutul versurilor -“dormeau/dormea”, “și flori de plumb/ pe flori de plumb”, sintagma “stam singur”- sunt susținute și de prezența simbolului “plumb”, așezat ca rimă.

Tehnicile simboliste se manifestă prin *corespondențe muzicale, cromatice și olfactive*, cu aportul definitoriu al simbolului.

Muzicalitatea poeziei este realizată prin *repetarea simetrică* a simbolului "plumb", plasat ca rimă la primul și ultimul vers al fiecărui catren, sugerând *apăsarea sufletească, neputința* eului liric de a evada dintr-un spațiu obositor, stresant, sufocant. *Verbele auditive* cu sonoritate stridentă, enervantă sugerează disperare, "să strig" sau stare de nevroză, "scârțâiau".

Natura ca stare de spirit simbolizează, prin fenomene dezagreabile, *disconfort psihic* și un *suflet pustiit*, -"era vânt"- sau *încremenire* și *răceală interioară*, "era frig".

Cromatica este numai sugerată în poezie, *negrul*, prin "funerar vestmânt", iar *policromatica* florilor și a coroanelor, fiind "de plumb", devine ternă, *cenușie*, anulând orice formă a vitalității. Totuși, George Bacovia considera că metalul plumb are culoare galbenă, nu gri: "În plumb văd culoarea galbenă. Compușii lui dau precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare. După violet și alb, am evoluat spre galben [...]. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben."

Olfactivul nuanțat prin simbolul "mort", dezvăluie prăbușirea inevitabilă și definitivă a simțirii poetice.

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de *ritmul iambic* ce domină aproape întreaga poezie, alternând cu *peonul și amfibrahul*, *măsura* versului fiind de *10 silabe*, iar *rima îmbrățișată*.

Impresionat de valoarea certă a poeziilor bacoviene incluse în volumul "Plumb", Alexandru Macedonski publică în revista "Flacăra" următoarea epigramă:

"Lui G.Bacovia:

Poete scump, pe frunte porți mândre foi de laur

Căci singur, până astăzi, din plumb făcut-ai aur."

Poezia lui Bacovia este, neîndoielnic, înscrisă în simbolismul european prin atmosferă, procedee, cromatică, muzicalitate, definindu-l pe poet ca fiind "pictor în cuvinte și compozitor în vorbe" (M.Petroveanu).

“DECOR”

de George Bacovia

(autor canonic)

- poezie simbolistă -

- poezie lirică -

- lirism obiectiv -

Poezia “Decor” de George Bacovia (1881 – 1957) apare în revista “Făclia”, la 1 ianuarie 1916, însoțită de o prezentare a autorului, realizată de Alexandru Macedonski: “Bacovia este pseudonimul unui tânăr din Bacău, Vasiliu, admirabil poet, dar a cărui modestie l-a ținut în umbră cu tot nemărginitul lui talent. [...] Marea sa originalitate m-a lăsat înmărmurit de uimire.” Poezia “Decor” este inclusă, în același an, în volumul de debut, “**Plumb**” (1916).

Poeziile volumului “Plumb” se înscriu în simbolismul tradițional prin folosirea simbolurilor binecunoscute, cum ar fi statuile albe, parcul părăsit și pustiu, fanfare funerare, “iubita cântă la clavier”, prin cromatică sugestivă pentru stările sufletești ale poetului. Ceea ce îl individualizează pe Bacovia între toți simbolisții români este nota dominantă a **obsesiilor, psihozelor și stărilor nevrotice** de un autentic impresionant, atmosfera apăsătoare percepută până în străfundurile sufletului, simțăminte care-l determină să se creadă un poet “blestemat”.

Tema poeziei ilustrează o lume sfâșietor de tristă, în care sentimentul însingurării sinelui este exprimat prin cuvinte-simbol și mijloace cromatice, iar starea de disperare este creată printr-o imagine de pustietate a lumii reale, în care nu mai există viață. Altfel spus, tema poeziei este iminența morții și inexistența ca sugestii ale neputinței de comunicare a eului poetic cu lumea.

Ideea poeziei exprimă toată gama de stări interioare ale poetului, disperare, spleen, angoasă, solitudine, apăsare sufletească, dezolare, nevroză, fapt ce l-a determinat pe Emil

Cioran să spună despre Bacovia că este "inapt să se mântuie, totul e pentru el cu putință, în afară de propria viață [...] nu poate scăpa de el însuși și nici evada din centrul propriei obsesii".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondența elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin *funcția expresivă și estetică* a simbolurilor, fonemelor și culorilor. **Lirismul obiectiv** se definește prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *puținele verbe la persoana a III-a*: "stau", "plâng", "străbate", "apar", surprinzătoare fiind absența totală a pronomelor personale.

(Semnificația titlului)

Termenul "Decor" are drept corespondent în natură un ansamblu de obiecte care compun cadrul necesar desfășurării unei acțiuni, o ambianță creată pentru ca omul să se manifeste cu toate valențele sale. Bacovia dă acestui cuvânt valoare de **simbol**, sugerând viața, propria existență, în care poetul se simte timorat, izolat, pustiit, din cauza imposibilității de a comunica spiritual cu lumea exterioară.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia "Decor" este structurată în **trei strofe și trei versuri libere** pentru fiecare strofă cu scopul de a accentua și sintetiza ideea exprimată anterior.

În această poezie Bacovia apelează la mijloace simboliste variate și anume: **cuvântul-simbol, culoarea, simetria versurilor și versul liber**, toate acestea creând o **muzicalitate expresivă** în plan ideatic, relevând **stări sufletești**. Sunt evidente, așadar, **două planuri** distincte ale existenței: unul **exterior** simbolizat de parc, de copaci, de păsări, în general de acest decor funerar și unul **interior**, sugerat de pustietatea sufletească a poetului, care-i provoacă deprimare, disperare, dezolare, nevroză.

Incipitul poeziei este reprezentat de *versul-refren* ca element de recurență simbolistă, ce se compune din "cuvântul-cheie" și elementul cromatic: "Copacii albi, copacii negri".

În **prima strofă**, decorul este compus din *copaci*, **cuvânt-simbol** care sugerează componente ale vieții umane, care ar putea fi înzestrate cu vitalitate, dar aceasta este anulată simbolistic:

“Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plâng iar...”

Cromatică este *exprimată direct* de culorile alb și negru, care la Bacovia simbolizează **inexistența ca inerție a morții și, respectiv, moartea**. Eul liric se simte **deprimat** de agonia lumii, potențată de *repetiția* “copacii albi, copacii negri”, **solitudinea** sinelui fiind sugerată de “parcul solitar”. Ideea de moarte iminentă transpare prin simbolurile “doliu” și “funerar”, care exprimă aluziv și cromatică. Imaginea lumii, simbolizată de “parc”, este dezolantă, atmosfera este de o tristețe sfâșietoare, sugerată de “regretele” care plâng, suferința căpătând efecte auditive, ideea morții și a inexistenței perpetue fiind accentuată de versul liber: “În parc regretele plâng iar...”. Decorul funerar al lumii exterioare corespunde stării interioare de **agonie sufletească** a eului introvertit, căruia-i sunt inaccesibile idealurile, împlinirile spirituale.

Strofa a doua apelează la **simbolul păsării**, ca sugestie a speranței și zborului interior, a aspirațiilor și nădejdlor umane:

“Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre...”

În parc fantomele apar...”

Amărăciunea, ca stare a eului poetic, este sugerată de pasărea “cu pene albe, pene negre”, care își pierde trăsătura definitorie pentru existența ei în Univers, trilul, având în poezie un “glas amar”. Poetul este incapabil să-și construiască visuri, aspirații, existența sa spirituală fiind un chinuitor coșmar bântuit de fantome, de iluzii și insatisfacții: “În parc fantomele apar”.

Ultima strofă se constituie într-o *concluzie* ideatică a morții universale, simbolizând **prăbușirea spirituală** a eului poetic, absența oricăror elemente vitale fiind evidentă: “Și frunze albe, frunze negre;/ Copacii albi, copacii negri;/ Și pene albe, pene negre,/ Decor de doliu funerar...”. Sporește muzicalitatea versurilor, prin *repetiția* obsesivă a culorilor **alb-negru** care amplifică starea eului liric de la **disperare** până la **nevroză și spleen** (dezgust față de orice - *n.n.*).

Finalul poeziei reprezentat de ultimul *vers liber*, “În parc ninsoarea cade rar...” poate sugera **apăsarea psihică** provocată de moartea universală, simbolizată de “ninsoare”, o dezlănțuire a naturii înseși, care nu este bruscă, ci lentă, monotonă, fără sfârșit. Poetul nu are soluții de supraviețuire, va fi copleșit de “ninsoarea” care “cade rar” și inexorabil în sufletul său.

Condiția poetului în această lume este percepută în raport direct cu *peisajul interior (sufletesc) și exterior (natural)* în același timp, adică starea interioară a sinelui poetic este transfigurată într-un mediu înconjurător, prin elemente din realitatea brută, concretă, pe care le simte **vizual și auditiv** în structura sa spirituală, în mediul său interior.

Universul ideatic al poeziei implică o categorie mai largă de manifestare, suferința poetului este a unei generații întregi, a unei lumi, însă **peisajul concret** al acestei lirici se restrânge la drăma propriului eu, exprimându-se direct pe sine în orice ipostază a vieții sociale sau a naturii, autointrospectându-se psihologic printr-o varietate rafinată de tonuri, cu o mare forță de sugestie.

(Limbaajul și expresivitatea textului poetic)

Tehnica simbolistă este îndeaproape ilustrată în această poezie: **cuvântul-simbol (corespondența), cromatica, muzicalitatea, versul liber.**

De obicei, în poeziile simboliste ale lui Bacovia există un **cuvânt-cheie**, în jurul căruia se construiește întreaga poezie, toate celelalte elemente întorcându-se permanent către acesta; repetițiile, refrenele, reluările sunt modalități diverse de reactualizare, de revenire ideatică, de reamintire a substanței lirice.

Cuvântul-simbol sau **cuvântul-cheie** este “**parc**”, reprezentând spațiului exterior (al lumii) corespunzător spațiului interior (al sufletului), simbolizat și prin termenul “**decor**”.

Expresivitatea poeziei este susținută de **verbele** la **prezentul gnomic**, care profilează acțiuni și stări continue, permanente de angoasă, de încremenire și confuzie psihică, de nevroză: “**stau**”, “**plâng**”, “**străbate**”, “**apar**”, surprinzătoare fiind absența oricăror pronume personale.

Ca **elemente de compoziție, relațiile de simetrie sintactică** realizate prin versurile-refren sunt susținute și de prezența simbolului cromatic reiterat obsesiv în întreaga poezie, “**alb/ negru**”, care profilează iminența morții universale.

Tehnicile simboliste se manifestă prin **corespondențe muzicale și cromatice**, cu aportul definitoriu al **simbolului**.

Muzicalitatea poeziei este realizată prin elementele de recurență, leitmotivul versurilor-refren amplifică efectele auditive, sugerând **apăsarea sufletească, neputința** eului liric de a intra în relație cu lumea, incapacitatea lui de comunicare cu aceasta.

Natura ca stare de spirit sugerează, prin aspectul dezolant al parcului pustiu, un **disconfort psihic** și un **suflet pustiit**, -“**Stau goi în parcul secular**”- sau **încremenire și răceală interioară**, “**În parc ninsoarea cade rar**”.

Cromatica este cheia-simbol în întreaga poezie, **negrul** anunțând moartea iminentă și **albul** care amplifică inexistența, neantul, golul existențial, anulând orice formă a vitalității.

Sugestia se definește, în principal, prin câteva figuri semantice în manieră simbolistă. **Personificarea** “**O pasăre cu glas amar**” și **epitetele cromatice** obsesive “**alb**”/ “**negru**” amplifică tristețea sufletului pustiit și solitar, senzație sugerată de sintagmele “**regretele plâng**” și “**parcul solitar**”.

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de recurența versului-refren care creează o **rimă îmbrățișată** în primele două strofe și o **rimă albă** în ultima, iar **măsura** versurilor este de 8-9 silabe.

Originalitatea lui George Bacovia s-a remarcat prin impresia acută de sensibilitate extinsă la scara întregului Univers, prin dezolarea sufletească, prin ușorul său sarcasm. Mircea Anghelescu afirmă că George Bacovia "este o personalitate artistică complexă, ale cărei valori nu pot fi căutate pe o singură coardă și că relativa monotonică tematică a poeziei sale [...] ascunde de fapt o mare bogăție interioară de sensibilitate și o diversitate derutantă a artei sale".

"DE IARNĂ"

de George Bacovia
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- poezie simbolistă -
- poezie lirică -
- lirism obiectiv -

"Compozitor în vorbe și pictor în cuvinte" (M.Petroveanu), George Bacovia (1881 – 1957) poate fi considerat poetul anotimpurilor obsedante și generatoare de stări nevrotice: *primăvara* provoacă isterie, *iarna*, cu zăpezi apocaliptice, asfixiază întreaga existență. Pe numele adevărat *George Vasiliu*, poetul s-a născut la Bacău, oraș de provincie de la care, așa cum a declarat, și-a luat pseudonimul literar: "Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, așa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicționarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut și Arghezi în legătură cu râul Argeșului".

Volumul de debut intitulat "Plumb" (1916) s-a remarcat printr-o poezie decadentă, manieră păstrată într-o mai mică măsură și în poezia interbelică, întreaga sa creație fiind apreciată ca cel mai valoros demers estetic pentru simbolismul românesc.

Poezia "De iarnă" face parte din volumul "Scânteii galbene" publicat de George Bacovia în 1926, înscriindu-se într-un "*modernism ingenuu*" (Mircea Scarlat) al liricii interbelice.

Lirica bacoviană reflectă, mai ales, o natură exterioară izbitoare cu puternice implicații în sinele liric, cauzatoare de stări interioare specifice simbolismului: angoasă, spaimă, presiune psihică, spleen, deprimare, nevroză etc.

Titlul poeziei "De iarnă" sugerează totodată tema demersului liric, ilustrând un tablou înfricoșător al anotimpului alb, copleșitor prin neputința eului liric de a stăvili ninsoarea abundentă, care amenință să acopere și să dezintegreze, propria viață, orașul, întreg Universul. Bacovia este "inapt să se mântuie, totul e pentru el cu puțință, în afară de propria viață [...] nu poate scăpa de el însuși și nici evada din centrul propriei obsesii." (Emil Cioran)

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondența elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonază în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin *funcția expresivă și estetică* a simbolurilor, fonemelor și culorilor. *Lirismul obiectiv* se definește prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *puținele verbe la persoana a III-a* : "ninge", "înserează", "trebuie", "era". Surprinzătoare sunt cele două *adresări directe* concretizate prin *verbe și pronume la persoana a II-a singular*, eul liric evocând propriile amintiri despre iubita de altădată, sugerând stări jinduitoare: "nu știi", "tu apari".

(*Structura și compoziția textului poetic*)

Poezia "De iarnă" este structurată în două secvențe lirice cu versuri inegale și rimă albă, compunând un tablou monocromatic halucinant care simbolizează o criză existențială în plan spiritual. Bacovia apelează la mijloace simboliste variate, de la cuvântul-simbol și culoare, până la termeni auditivi, creând o muzicalitate expresivă în plan ideatic și sugerând stări sufletești. Sunt evidente, așadar, două planuri

distincte ale existenței: unul **exterior** simbolizat de albul iernii și altul, **interior**, sugerat de tristețea deprimantă a amintirii erotice.

Incipitul poeziei este reprezentat de *imaginea apocaliptică a ninsorii ca simbol al copleșitoarei nostalgii*: “Cum ninge repede, apoi încet”. Prima secvență revelează sentimentul de profundă depresie simbolizată de ninsoarea care cade la început repede, apoi mai lent, întocmai ca durerea sufletească a eului liric, ca urmare a iubirii pierdute. Sinele poetic este dominat de incertitudine, nu știe cât va mai dura starea de nefericire, cât timp “mai trebuie” să treacă pentru a-i ostoi (domoli) suferința amintirii iubitei:

“Cum ninge repede, apoi încet
Și nu știi cât timp mai trebuie de-acum,
E la fereastră, alb -
O fată cu șal negru în cerdacul nins...
Dar prin copaci înserează -
Într-un departe nins era tot așa.”

Cromatica sugerată de albul ninsorii inundă sufletul chinuit al eului liric, simbolizând starea de angoasă (neliniște, tulburare), de inexistență a oricăror speranțe. Orizontul său spiritual este lipsit de orice perspectivă, “E la fereastră, alb -”, iar amintirea iubitei capătă concretețe nefastă (“șal negru”) în imaginația tulbure a îndrăgostitului: “O fată cu șal negru în cerdacul nins...”. Înserarea de afară (plan exterior) simbolizează întunericul interior, tristețea unui suflet deznădăjduit (plan interior), o stare “ninsă” de disperare continuă, o suferință perpetuă și apăsătoare a amintirii erotice: “Dar prin copaci înserează -/ Într-un departe nins era tot așa.”

Atitudinea poetică dă senzația de incoerență a imaginilor, de inimă răvășită ce nu-și poate regăsi liniștea și echilibrul interior, nu poate opri “ninsoarea” amintirii din sufletul chinuit. Prin *adresarea directă* către imaginea fantomatică a iubitei, “nu știi”, se distinge o *autoadresare* de scrutare a propriului suflet, a amintirii erotice care-l macină emoțional.

Secvența următoare pare că aduce o certitudine în starea de confuzie și descumpănire a sinelui liric: "În adevăr", dar este contrazisă imediat de versul următor, "Și înnoptate zăngăniri", sugerând aceeași stare de tristețe deznădăjduită ca în finalul primei secvențe. *Substantivul auditiv* "zăngăniri", provenit din infinitivul lung al verbului și precedat de *epitetul* "înnoptate" simbolizează starea de nevroză, de deprimare a sinelui poetic:

"În adevăr,
Și înnoptate zăngăniri,
Apoi va avea loc un bal,
Sau o serbare de spiritism,
Atâtea sunt de făcut...
Când tu apari numai ca amintire.
Cum ninge repede, repede!"

Ironia subtilă referitoare la deșertăciunea faptelor existențiale este evidentă: balul și serbarea de spiritism constituie simboluri ale banalului vieții, spre deosebire de evenimente cu adevărat considerabile, întrucât "Atâtea sunt de făcut...". Ultimele două versuri reiterează suferința provocată de amintirea iubitei, căreia sinele poetic i se adresează în imaginație, prin *pronumele și verbul la persoana a II-a*: "tu apari numai ca amintire". *Repetiția* din finalul poeziei -"ninge repede, repede!"- sugerează avalanșa ninsorii sufletești, starea de tristețe și dezolare a eului liric, pentru care amintirea iubitei este neștersă și perpetuă.

(*Limbaajul și expresivitatea textului poetic*)

Tehnica simbolistă este îndeaproape ilustrată în această poezie: *cuvântul-simbol (corespondența), cromatică, muzicalitatea, versurile inegale*.

De obicei, în poeziile simboliste ale lui Bacovia există un *cuvânt-cheie*, în jurul căruia se construiește întreaga poezie, toate celelalte elemente întorcându-se permanent către acesta; repetițiile, refrenele, reluările sunt modalități diverse de reactualizare, de revenire ideatică, de reamintire a substanței lirice.

Cuvântul-simbol sau *cuvântul-cheie* este "ninge", reprezentând spațiului exterior (al lumii) corespunzător spațiului interior (al sufletului), simbolizat prin termenul "amintire".

Expresivitatea poeziei este susținută de *verbele* la *prezentul gnomic*, persoana a III-a singular, care profilează acțiuni și stări continue, permanente de angoasă, de încremenire și confuzie psihică, nevroză: “înserează”, “ninge”, surprinzătoare fiind *prezența verbelor și pronumelui la persoana a II-a*: “nu știi”; “tu apari”.

Ca *elemente de compoziție, dislocarea sintactică* “E la fereastră, alb” simbolizează inexistența oricărui orizont, a oricăror perspective spirituale, întrucât în poezia bacoviană culoarea albă sugerează absența trăirilor, sentimentelor, speranțelor.

Tehnicile simboliste se manifestă prin *corespondențe muzicale și cromatice*, cu aportul definitoriu al *simbolului*.

Muzicalitatea poeziei este realizată prin varietatea măsurii versurilor, prin alternarea celor scurte de 4-6 silabe cu cele de 11-12 silabe. Sintagma “înnoptate zăngăniri” iradiază *efecte auditive*, sugerând *nevroză și neputința* eului liric de a intra în relație cu lumea, incapacitatea lui de comunicare cu aceasta.

•*Natura ca stare de spirit* sugerează, prin aspectul dezolant și înspăimântător al ninsorii care cade repede, un *disconfort psihic* și un *suflet pustiit*, -“Cum ninge repede, apoi încet”; “Cum ninge repede, repede!”.

Cromatica este reprezentată de albul ninsorii (“alb”) care amplifică inexistența, neantul, golul existențial, anulând orice formă a vitalității și de culoarea neagră a șalului (“șal negru”), anunțând moartea inexorabilă a iubirii.

Sugestia se definește, în principal, prin câteva figuri semantice în manieră simbolistă, mai puține în această poezie. Se remarcă *epitetele cromatice*, la care culoarea este mai mult sugerată și mai puțin exprimată direct: “cerdacul nins”; “șal negru”; “înnoptate zăngăniri”. *Repetiția* “ninge repede, repede” din finalul poeziei sugerează copleșitorul sentiment de tristețe acumulată, așa cum ninsoarea abundentă acoperă firea.

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de muzicalitatea *versurilor inegale*, cu *măsura* cuprinsă între 4 și 12 silabe și de *absența rimei*, armonizând astfel prozodia tradițională cu inovația modernistă. Eliberată de orice fel de constrângeri prozodice, poezia se apropie de muzică și prin versificația liberă și rima albă.

Creația lirică a lui George Bacovia se integrează în simbolismul românesc nu numai prin corespondențele dintre planul exterior al naturii și cel interior al simțirii, ci și prin tehnica sugestiei și muzicalitatea versurilor. Bacovia apelează cu originalitate la simbol și alegorie, “procedee poetice tradiționale care se confundă cu originea artei”, poezia sa fiind cu adevărat “imagine, metaforă, simbol...”. (Lidia Bote, “Simbolismul românesc”)

“NOCTURNĂ”

de George Bacovia
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- poezie simbolistă -
- poezie lirică -
- lirism obiectiv -

Pe numele adevărat *George Vasiliu*, viitorul poet și-a luat pseudonimul de la numele orașului natal, Bacău, după cum mărturisea într-un interviu acordat în anul 1934: “Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, așa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicționarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut și Arghezi în legătură cu râul Argeșului”. Criticul Nicolae Manolescu apreciază că **George Bacovia (1881 – 1957)** “reprezintă punctul cel mai înalt al simbolismului românesc, situându-se totodată, prin valoare, mai presus de simbolism și de orice curent literar, în universalitate.” (Nicolae Manolescu)

Volumul de debut intitulat "Plumb" (1916) a fost premiat la a doua ediție, apărută în anul 1925, iar un an mai târziu, în 1926, Bacovia publică volumul "Scântei galbene", din care face parte și poezia "Nocturnă".

Lirica bacoviană reflectă, mai ales, o natură exterioară izbitoare cu puternice implicații în sinele liric, cauzatoare de stări interioare specifice simbolismului: angoasă, spaimă, presiune psihică, spleen, deprimare, nevroză etc.

Titlul poeziei "Nocturnă" sugerează totodată **tema simbolistă** a demersului liric, ilustrând corespondența între imaginea exterioară a nopții și starea interioară a eului liric, de confuzie ori de "întuneric" lăuntric. Astfel, *imaginarul poetic* transfigurează realitatea concretă prin corespondența elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonază în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin *funcția expresivă și estetică* a simbolurilor, fonemelor și culorilor.

Lirismul obiectiv se definește prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *puținele verbe la persoana a III-a*: "se contrazic", "zimțează", "a trecut", "au stat". Surprinzătoare este unica *adresare directă* concretizată prin *verbul și pronumele la persoana a II-a singular*, "te-am așteptat", care sugerează stări jinduitorie ale eului liric.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia este alcătuită din **patru catrene cu măsură variabilă**, fiind prezente **două planuri** ale existenței: unul **exterior** sugerat de tabloul nocturn și celălalt, **interior**, simbolizat prin stări care-i provoacă poetului *nevroză, iritare psihică, dezorientare*.

Incipitul poeziei îl constituie *sinestezia* profilată prin îmbinarea subtilă a *vizualului* cu *olfactivul*, în versul "Clar de noapte parfumat" și cu *auditivul* ultimului vers, care are și valență ironică, de minimalizare a existenței: "Greierul zimțează noaptea, cu nimic."

"Clar de noapte parfumat

O grădină cu orizontul depărtat...

Și în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic.

Greierul zimțează noaptea, cu nimic."

Lipsa oricărui orizont teluric, absența speranțelor și viziunea unui viitor mult prea "depărtat..." sunt simbolizate de "grădină", iar în plan spiritual, cugetările divergente agită "somnul" incert de pe banca veche. Prezența greierului care "zimțează noaptea, cu nimic" minimalizează existența umană, lipsită de orice speranțe. Tensiunea interioară a eului liric este provocată de contradicția ideilor, de fricțiunea gândurilor confuze care privesc lipsa oricărui orizont existențial, atingând apogeul incertitudinii prin simbolul lunii, ca sugestie a celor mai înălțătoare aspirații spirituale. Probabil că luna semnifică în același timp disperarea acută a eului liric și deznădejdea împlinirii, întrucât culoarea galbenă este, în viziunea bacoviană, un simbol al acestor percepții interioare: "În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. [...] Acum în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdiei. De aceea ultimul volum poartă titlul "Scânteii galbene." (George Bacovia)

Perfectul compus al verbului "te-am așteptat..." și punctele de suspensie însoțitoare sugerează o acțiune trecută și terminată, în care speranța nu mai există, aspirațiile au eșuat, ilustrând stări depresive specifice poetului simbolist:

"Cum te-am așteptat...
Totul a trecut -
Luna pare, în oftat,
Un continent cunoscut."

Personificarea lunii, care oftează odată cu sinele liric, este transpunerea unui element din spațiul cosmic în planul interior al trăirilor, simbolizând deznădejdea intensă/ anxietatea ce pare statornicită în sufletul său tulburat. Versul "Cum te-am așteptat..." sugerează subtil o dorință ardentă, abia stăpânită, de a-și întâlni iubita ori de a-și împlini un vis, o aspirație, însă dezamăgirea neîmplinirii îl copleșește, pentru că "Totul a trecut -", s-a sfârșit, senzație cunoscută deja, trăită de prea multe ori: "Un continent cunoscut."

"Aici e frumos aranjat
Orice fir;
Veacurile-au stat
Un oraș, pe vale, - Suvenir."

Deicticul "aici" poate simboliza propriul suflet, propria viață ori iubirea pierdută, un spațiu interior riguros și "frumos aranjat", sugerat de un "oraș pe vale", devenit doar amintire. Timpul nu mai are valoare, a încrămenit - "Veacurile-au stat" -, păstrând neșterse amintirile dragi: "Suvenir".

Accentul ideatic al simbolisticelor stări poetice este infailibil prin faptul că **finalul** poeziei reiterează prima strofă, înlocuindu-se în versul al treilea starea conflictuală a gândurilor ("cugetări se contrazic") cu cea depresivă a spiritului ("tot mai mic..."), *sinestezia* amplificând simțurile, intensificând deprimarea cauzată de absența oricăror speranțe, de o viață lipsită de esențe ("Greierul zimțează noaptea, cu nimic.")

Expresivitatea este susținută de puținele *verbe la prezentul gnomic* - "se contrazic", "zimțează", "pare" - și cele la *perfectul compus* - "te-am așteptat...", "a trecut", "au stat" - amplifică stările deprimante, de angoasă și spleen ale eului liric, care nu mai speră să-și împlinească aspirațiile. "«Expresionismul» lui Bacovia nu este atât unul al temelor, cât unul de concepție. Între *punctul de fugă* exterior și *punctul fix* interior se înscrie și se reprezintă spațial toată gama stărilor psihice bacoviene." (Dinu Flămând)

Sintaxa laconică prin absența predicatelor intensifică simbolistica simțămintelor anoste: "Clar de noapte parfumat,/ O grădină cu orizontul depărat..."; "Un oraș, pe vale, - Suvenir."

Sugestia se distinge prin simboluri specific bacoviene, spațiul exterior teluric ("grădina") și cel cosmic ("luna") sugerează planul interior al simțirii, cu trimitere către viață, iubire, existență spirituală.

Modernitatea poeziei simboliste "Nocturnă" înscrie lirica bacoviană într-o "virtualitate universală și profund contemporană", ce se argumentează printr-un element comun cu "viziunea modernă a tragicului [...] simțit, în ultimă instanță, în ipostaza supremă a blestemului de a trăi." (Mihail Petroveanu)

Prozodia poeziei "Nocturnă" constituie un alt considerent modern, prin *măsura variabilă* a versurilor, de la 3 la 15 silabe. În prima și ultima strofă *rima împerecheată* se armonizează cu cea *încrucișată* din strofele a doua și a treia.

În concluzie, simbolismul este o manifestare particularizată a modernismului interbelic, iar George Bacovia este considerat de unii critici literari ca "cel mai modern poet român din prima jumătate a acestui secol (sec.al XX-lea - n.n.) și unul dintre precursorii europeni ai celor mai noi tendințe din literatura universală de azi: absurdul, drama existențială, pustiuul istoric [...] toate aceste elemente se prefigurează în strania și derutanta operă a acestui mare poet." (A.E.Baconsky).

"LACUSTRĂ"

de George Bacovia
(autor canonic)

- artă poetică simbolistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.

Poezia "Lacustră" face parte din volumul de debut, "Plumb", apărut în 1916 și este emblematică pentru atmosfera dezolantă specifică liricii lui George Bacovia (1881 – 1957) exprimând prin *simboluri și sugestii* trăirile și stările sufletești ale poetului: *tristetea, spleenul* (dezgust față de orice-n.n.), *angoasa, oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea*,

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin *corespondența* elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonază în stări interioare lirice, viziune artistică specifică simbolistă prin *funcția expresivă și estetică* a simbolurilor, fonemelor și culorilor. Lirismul subiectiv se definește prin *mărcile lexico-gramaticale ale eului liric*, reprezentate de *verbe*

și pronume la persoana I singular: “aud”, “sunt singur”, “dorm”, “mi se pare”, “n-am tras”, “mă găsesc”, “simt”, “mă”, ceea ce atestă încadrarea poeziei în categoria **artelor poetice**.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia “Lacustră” de George Bacovia este alcătuită din **patru catrene** dispuse într-o *simetrie perfectă*: prima strofă este reluată în finalul poeziei, schimbându-se numai versul al doilea, pentru a accentua curgerea implacabilă a timpului și solitudinea artistului în societatea ostilă și apăsătoare. Discursul liric este construit pe **două planuri suprapuse**: unul **exterior**, al lumii materiale și al naturii, și planul **interior**, al vieții psihologice, al trăirilor dezolante resimțite în profunzimea sufletului unui artist care nu se poate adapta realității ostile.

Tema poeziei ilustrează condiția nefericită a poetului într-o lume ostilă, meschină, incapabilă să înțeleagă arta adevărată, prin folosirea **motivelor poetice** specific bacoviene: *noaptea, ploaia, moartea, golul sufletesc, plânsul, nevroza, solitudinea*. **Ideea** profilează starea de disperare și dezolare a poetului, aflat în imposibilitate de adaptare și supraviețuire într-o lume mediocră, superficială, supusă degradării morale și materiale, prin simbolul apei ca element de dezagregare a materiei.

Semnificația titlului. *Simbolul* “lacustră” are drept *corespondent* în natură o locuință temporară și nesigură, construită pe apă, susținută de patru piloni și supusă iminentei prăbușiri, ceea ce sugerează faptul că eul poetic, expus pericolelor, se autoizolează provizoriu, devenind un însingurat în societatea de care fuge.

“De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.”

Strofa întâi. Incipitul exprimă simbolic ideea de atemporalitate existențială ca stare permanentă și săcătitoare a eului liric, “De-atâtea nopți”. Prin *prezentul gnomic* (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent

atemporal-*n.n.*) -“aud”-, eul liric percepe direct ploaia care este atât de distrugătoare de materie, încât efectele *auditive* sunt apocaliptice: “Aud materia plângând”. Plânsul cosmic al naturii potențează **motivul solitudinii**, ilustrat printr-o stare de autoizolare a eului liric, sintagma “sunt singur” simbolizând o existență solitară asemănătoare cu imaginea locuințelor lacustre.

Strofa a doua este dominată de **simboluri psihologice** exprimate prin *verbe* ce sugerează **incertitudinea, nesiguranța, spaima** de dezagregare a materiei sub **acțiunea distrugătoare a apei**: “parcă dorm”, “tresar”, “mi se pare”, iar scândurile ude sugerează **nevroza** ca efect al pericolului de **degradare spirituală iminentă**:

“Și parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbește-un val -
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.”

Panica și spaima provocate de izbitura brutală și neașteptată a valului, ca șoc existențial, “În spate mă izbește-un val”, sunt amplificate până la **disperarea** eului liric din pricina solitudinii ce se simte amenințată de un eventual pericol: “Tresar prin somn și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal.” Somnul bacovian este amplificat prin epitetul “scânduri ude” până la coșmar, spaima existențială fiind reluată și în ultima strofă: “Tot tresărind, tot așteptând”.

Strofa a treia amplifică **starea de neliniște, de angoasă și spleen** a eului liric prin dimensiunile majore ale istoriei, ca unic reper al existenței umane, “Un gol istoric se întinde”. Lumea dispare, devine hău, neant, infinit, totul se destramă, singura certitudine, “sint”, fiind prăbușirea, evanescența, dezagregarea iminentă a Universului sub acțiunea dezintegratoare a apei:

“Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și sint cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.”

Ultima strofă este reiterarea primei strofe, în care se schimbă numai versul al doilea, "Tot tresărind, tot așteptând", pentru a sugera atemporalitatea, veșnicia și eternizarea stării de copleșitoare dezolare, de disperare apoteotică a eului poetic din cauza permanentelor pericole ce pândesc continuu existența spirituală a lumii:

"De-atâtea nopți aud plouând,
Tot tresărind, tot așteptând...
Sunt singur și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre."

Poezia "Lacustră" de George Bacovia este simbolistă prin sugestii, simboluri și stările sufletești specifice liricii bacoviene: plictisul, dezolarea, nevroza, disperarea, spleenul, spaima, făcând ca această creație să fie o confesiune lirică. Prezența persoanei I singular inclusă în *mărcile verbelor* sporește confesiunea eului liric implicat total și definitiv în starea dezolantă care pune stăpânire decisiv și implacabil pe sufletul poetului.

(Limbaajul și expresivitatea textului poetic)

Simbolul dominant în poezie este "lacustră", care are drept corespondent în natură o locuință construită de om pe apă și susținută pe patru piloni, o construcție supusă iminentei prăbușirii, prin putrezirea stâlpilor de susținere. O astfel de locuință este provizorie, singurătatea este totală, dar în același timp, omul este ferit aici de pericolele ce-l pândesc în pustietate (animale sălbatice, intemperii etc.). Lacustra simbolizează, așadar, o solitudine dorită, o autoizolare totală, care va duce inevitabil la prăbușirea spirituală a eului poetic. Motivul apei este un simbol al dezintegrării materiei, spre deosebire de semnificația pe care o are la Mihai Eminescu, unde izvoarele, lacul sunt dătătoare de viață. Apa bacoviană acționează încet, dar sigur, dezagregând spiritualitatea creatoare, printr-o serie de simboluri din același *câmp semantic*: ploaia, malul, valul, scândurile ude.

Expresivitatea poeziei este susținută **muzicalitatea** versurilor, realizată prin **verbele**, numeroase în poezie, care se află la **prezentul gnomic** (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), "aud", "sunt", "mă duce", "dorm", "mă izbește", "tresar", "mi se pare", "se întinde", "mă gălesc", "simt", "se prăbușesc" și simbolizează **eternizarea** stării de dezagregare, moartea lentă, sfârșitul implacabil. **Gerunziul verbelor auditive**, "plouând", plângând" sugerează **tristetea profundă, disperarea și starca de nevroză perpetuă**, care constituie esența simțirii poetice.

Natura ca stare de spirit sugerează, prin ploaia enervantă, un **disconfort psihic** și un **suflet aflat în pericol de dezagregare**: "ploaie", "plouând".

Sugestia și ambiguitatea poeziei sunt ilustrate prin **tonul elegiac** al poeziei, ce reiese din stările de disperare, spaimă, nevroză, solitudine ale poetului. Rima este dată de **cuvinte cu sonoritate surdă**, "plouând", "plângând", "gând", de **cuvintele-simbol** din **câmpul semantic** al apei, ce acționează ca principiu cosmic de dezintegrare: "lacustră", "plouând", "plângând", "ploaie", "ude", "val", "mal".

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de **ritmul iambic** ce domină întreaga poezie, **măsura** versului fiind de **8 silabe**. **Rima** variază, în prima și ultima strofă fiind vorba de **monorimă**, iar în strofele a doua și a treia rimează numai versurile 2 cu 4, versurile 1 și 3 fiind fără rimă.

Poezia lui George Bacovia se înscrie în **estetica simbolistă**, sugerând o realitate a sufletului, a trăirilor interioare prin intermediul simbolurilor, sugestiei, muzicalității versurilor, concentrând o puternică încărcătură emoțională.

George Bacovia creează în întreaga sa lirică o "atmosferă de copleșitoare dezolare, de toamne reci, cu ploi putrede, o atmosferă de plumb, în care plutește obsesia morții și a neantului, o descompunere a ființei organice." (Eugen Lovinescu)

B. MODERNISMUL

Modernismul este un curent literar inițiat la noi în 1919 de Eugen Lovinescu, a cărui doctrină pornește de la ideea că există "un spirit al veacului" care impune o dezvoltare simultană a civilizațiilor, pledând pentru un *proces de sincronizare* a literaturii române cu literatura europeană, cunoscut și ca *principiul sincronismului*. Ideea de la care pornește Eugen Lovinescu este aceea că civilizațiile mai puțin dezvoltate sunt influențate de cele avansate, mai întâi prin *imitație*, conform "Teoriei imitației" emise de francezul Gabriel Tarde, iar după implantare, prin stimularea creării unui fond literar propriu. În altă accepție, literatura trebuie să "imite" viața în toată complexitatea, să reliefeze bogăția spirituală și sentimentală a oamenilor prin crearea unor eroi cu intensă și plurivalentă personalitate. **Teoria formelor fără fond**, enunțată și susținută de Titu Maiorescu, este acceptată și de Lovinescu, dar reconsiderată, acesta fiind de părere că formele pot, în cele din urmă, să-și creeze uneori fondul.

În vederea modernizării (înnoirii) literaturii române, Eugen Lovinescu trasează câteva **direcții noi** în care să se înscrie operele literare, înființând, în acest scop, un cenacul literar și o revistă numite "*Sburătorul*" :

- *tematica operelor literare să fie inspirată din viața citadină și nu din cea rurală: "a întoarce spatele orașului pentru a privi numai la sat înseamnă a proceda reacționar";*

- *evoluția prozei de la liric la epic și a poeziei de la epic la liric;*

- *îmbogățirea creațiilor lirice cu profunde idei filozofice, inovarea limbajului prin șanjarea expresivității, sugestiei și ambiguității;*

- *cultivarea prozei obiective și a romanului de analiză psihologică;*

- *intelectualizarea prozei și a poeziei - ilustrarea în operele literare a unor concepții metafizice și viziuni originale despre lume, viață și Univers;*

- *crearea intelectualului cu trăiri intense și spiritualitate complexă, ca personaj al operei literare, în locul figurii țaranului, erou linear și static.*

Într-un articol publicat în revista "Sburătorul" (1926), Eugen Lovinescu susține ideea că "existența omului în afară de categoria timpului fiind o iluzie filozofică, trebuie să intrăm în timp și să ne fixăm cronologic. Cum însă talentele nu se provoacă, le vom primi în marginile procedurii lor naturale. Ceea ce va veghea însă îndărătul acestor pagini va fi o conștiință critică fermă și o atitudine răspicată față de toate manifestările noastre literare".

TUDOR ARGHEZI

(1880 – 1967)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(Teme ale creației)

Tudor Arghezi s-a născut la București, la 23 mai 1880, numele său adevărat fiind *Ion N. Theodorescu* și a intrat în neființă la 14 iulie 1967, fiind înhumat tot în București, în grădina casei sale de la "Mărțișor". Pseudonimul Arghezi provine, după cum mărturisește însuși poetul, de la numele de origine dacă al Argeșului, Argesis.

Primul volum de poezii apare foarte târziu, în 1927, la vârsta de 47 de ani, având un titlu sugestiv - "Cuvinte potrivite", care-l impune definitiv în literatura română, critica literară plasându-l pe locul al doilea după Mihai Eminescu.

- Sintetizând temele creației argheziene, pe primul loc se situează tema filozofică, din care fac parte: *arta poetică* și *poezia existențială*.

● Crezul artistic al lui Tudor Arghezi esențializează importanța cuvântului în Univers, în concepția lirică a poetului cuvântul fiind atotputernic/ omnipotent și încărcat de forță creatoare. Artă poetică argheziană se înscrie în creația filozofică și se fundamentează pe energia pe care o degajă cuvântul în Univers, prin glorificarea lui în opere literare originale, idee ilustrată în poezii ca: *“Rugă de seară”*, *“Testament”*, *“Flori de mucigai”*, *“Ex libris”*, *“Stihuri”*, *“Inscripție pe hiserică”*, *“Poetica”* etc. În poezia *“Testament”* Arghezi glorifică limbajul strămoșilor (“De osemintele vărsate-n mine”), cuvântul hieratic (“Am strâns cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră”).

În spirit modernist, Arghezi inovează *estetica urâtului*, un procedeu artistic în care înnoirea stilistică se materializează prin *revalorificarea cuvintelor*, cărora le dă noi sensuri, în ideea că acestea sunt atotputernice și pot schimba esența Universului. Considerând că orice cuvânt scris este “potrivit” pentru “a fi trimis în lume”, Arghezi definește estetica urâtului în poezia *“Testament”* (“Din bube, mucegaiuri și noroi,/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi.”) și, cu predilecție, în volumul de versuri intitulat sugestiv *“Flori de mucigai”*.

● *Lirica existențială* este ilustrată de *“Psalmi”*, a căror temă generală exprimă raportul spiritual dintre om și Divinitate, definirea omului și a Divinității într-o *viziune filozofică*. Tudor Arghezi a creat psalmii între anii 1927–1967 și i-a publicat în mai multe volume de poezii: 9 psalmi fac parte din volumul de debut, *“Cuvinte potrivite”*, iar ceilalți din volumele *“Frunze”*, *“Poeme noi”*, *“Silabe”*, *“Noapte”*. Faptul demonstrează preocuparea permanentă a lui Arghezi pentru problematica filozofică a relației omului cu Dumnezeu, această creație artistică fiind definită ca *lirică existențială*, ca poezie “monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină”. (G.Călinescu)

În *“Psalmi”* arghezieni, Eugen Simion delimitează *patru subteme*:

- *religioasă* - în sensul că Dumnezeu este atotputernic și se identifică în mod desăvârșit cu întreaga fire, într-o viziune de factură populară;

- *gnoseologică* - Divinitatea este, adevărul absolut și idealul suprem al ființei umane;

- *etică* - Divinitatea veghează "voia de bine, frumos și adevăr" a omului;

- *estetică* - Dumnezeu este visul purificator al omului: "Ești visul meu, din toate, cel frumos".

Tudor Arghezi încearcă să se apropie de Dumnezeu prin negație, oscilând între "credință" și "tăgadă", cerând, uneori imperativ, alteori smerit, dovezi palpabile privind existența Lui. "Psalmii" arghezieni sunt concepuți sub forma unor dialoguri imaginare cu Dumnezeu, într-un limbaj patetic sau acuzator, cu speranță sau cu deznădejde, fapt interpretat de critica literară ca trufie a artistului de a scormoni cu mintea misterul universal care-l fascinează, de a se convinge prin dovezi concrete de existența abstractă a forței supreme: "Singuri, acum, în marea ta poveste,/ Rămân cu tine să mă mai măsoar,/ Fără să vreau să ies biruitor,/ Vreau să te pipăi și să urlu: "Este!"

● Poezia iubirii proiectează un *sentiment protector*, o neconținută și timidă chemare a iubitei, eul liric amânând întâlnirea pentru a prelungi fericirea de care se simte cuprins, în care presară ironii încântătoare: "*Melancolie*", "*Cântare*", "*Creion*". În alte creații, iubirea este *starea superioară a îngemănării îndrăgostiților*, ca în "*Psalmul de taină*", una dintre cele mai frumoase poezii din lirica erotică românească: "Femeie răspândită-n mine/ ca o mireasmă-ntr-o pădure,/ Scrisă-n visare ca o slovă,/ înfiptă-n trunchiul meu: săcure". Iubita-soție este stăpâna universului casnic, iubirea este împlinită în cadrul naturii vegetale și animale, în toată bogăția, varietatea și splendoarea ei: "*Mireasa*", "*Căsnicie*".

● Viziunea asupra morții profilează spaimă, ca în poezia "*Duhovnicească*", sau percepție ludică, prin care se induce ideea că fiecare om trebuie să învețe "să se joace de-a

moartea”: “Puii mei, bobocii mei, copiii mei!/ Așa e jocul,/ Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câți vrei,/ Arde-l-ar focul!” (“*De-a v-ați ascuns*”).

● Poezia socială exprimă o atracție surprinzătoare a poetului pentru fața dizgrațioasă a lumii, o plăcere a cruzimii, creând un autentic spectacol al degradării umane. *Lumea mahalalelor citadine, a pungașilor, a ucigașilor, a pușcăriașilor*, cu care a intrat în contact în timpul detenției la închisoarea Văcărești, este ilustrată în poeziile “*Doi flămânzi*”, “*Generații*”, “*Ceasul de apoi*”, “*Cina*” și în proza “*Poarta neagră*”. *Scabrosul, putreziciunea vieții omenești* constituie o imagine cutremurătoare, Arghezi potențând emoția artistică prin *estetica urâtului*: “În beciul cu morți, Ion e frumos,/ Întins gol pe piatră cu-n fraged surâs,/ Trei nopți șobolanii l-au ros/ Și din gura-i băloasă-i cade sacâz.” (“*Ion Ion*”)

● Poezia de revoltă socială excelează în volumul “*1907- Peizaje*” din 1955, în care *poeziile-pamflet* “*Cuvânt înainte*”, “*Pe răzătoare*”, “*Lipsește morminte*” reflectă drama răscoalei țărănești într-un ton acuzator și o atitudine plină de revoltă și încrâncenare. Arghezi rămâne *solidar cu cei mulți, care trudesce în anonim*, înfrumusețați de munca aspră, dar cinstită și disprețuitor față de cei “plini de bube”, trândavi și degradați moral.

● Volumul “*Cântare omului*” din 1956 este o adevărată *sociogonie*, ilustrând în imagini poetice de o puternică expresivitate artistică evoluția omului de-a lungul devenirii sale, de la “*Născocitorul*”, până la omagiul adus celui care a descoperit taina tainelor, atomul, în poezia “*Cel ce gândește singur*”.

● Temă inedită, poezia jocului, a boabei și a fărâmei exprimă fascinația pe care o are Arghezi pentru universul înconjurător, alcătuit, cu o unică și fermecătoare candoare, din lumea găzelor, a florilor și a animalelor domestice. În proza și poezia dedicate acestor minuscule ființe, Arghezi explică naiv Geneza Universului (“*Facerea lumii, balet pe șapte silabe*”),

aseamănă condiția omului cu *"Un plop uscat"* ori descrie elementele mărunte ce compun Universul, cum ar fi: buruienile, cartoful (*"Har"*), dovleacul (*"Horă în grădină"*), găzele (*"Vaca lui Dumnezeu"*). În poezia *"Cântec de adormit Mitzura"*, precum și în *"Cântec de cununie"*, urarea caldă, sinceră exprimă bucuria și entuziasmul eului liric pentru lumea copilăriei.

● **Poezia peisajului.** Natura este, în poezia argheziană, fie "spital de întristare și căință" (*"Târziu de toamnă"*), fie extaziantă, exuberantă, pentru că "Din învierea sufletului de izvor/ Beau caprele-amintirilor" (*"Vânt de toamnă"*), fie sub forma descrierii naturii dezlănțuite (*"Prigoana"*).

● **Poezia inscripțiilor,** lirică inedită în peisajul literaturii române, proiectează reflecțiile profunde ale poetului cu privire la îndatoririle pe care oamenii le au față de semenii lor, față de familie, față de țară, față de credința strămoșească, cuprinzând un imens univers, de la găze la oameni, de la urâtul regăsit într-o multitudine de ipostaze, la sublim. Poeziile au ca titlu cuvântul "inscripție", urmat de materialul pe care poetul își "cioplește" ideile. *"Inscripție pe biserică"* potențează arta poetică argheziană ce exprimă aspirația artistului spre nemurire prin creația sa literară, amintind de *"Numai poetul"*, poezie programatică eminesciană: "Toți au fost un timp. Eu sunt./ Eu în cer. Ei în pământ."

Poet modern, Tudor Arghezi aduce în literatura română o operă ce se distinge printr-o noutate izbitoare atât în teme, cât și în limbajul poetic, săvârșind o revoluție în poezia românească: "În poezia argheziană întâlnim o altă vegetație, o altă configurație a spațiului și a cosmosului, un alt sentiment al timpului decât acelea cu care eram obișnuiți din poezia anterioară, dar mai ales un alt spirit. Universul nu este, totuși, cu mult mai vast decât ni-l descoperise Eminescu, dar este esențialmente altul". (Ion Simuț)

"TESTAMENT"

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.

Tudor Arghezi (1880 – 1967) este un vârf al modernismului interbelic, prin temperamentul artistic de substanță, prin forța de expresie și estetica novatoare, opera lui constituind nu numai o revoluție literară formală, ci o izbitoare luptă a eului cu lumea, o pendulare "între păcat și înălțare, între materie și spirit". (P.Constantinescu)

Poezia "Testament", situată în fruntea volumului de debut, "*Cuvinte potrivite*" (1927), reflectă lirismul subiectiv și constituie, poate, cea mai cunoscută și elocventă artă poetică din lirica românească. Alte poezii programatice argheziene sunt "*Portret*", "*Rugă de seară*", "*Ia aminte*", "*Flori de mucigai*", "*Poetica*" etc.

În spirit modern, *imaginarul poetic* transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific argheziană prin atotputernicia cuvântului ca forță creatoare a sensibilității lirice, prin *funcția expresivă și estetică* a revalorificării limbajului artistic.

Propriu oricărei arte poetice, lirismul subiectiv se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *verbele și pronumele la persoana I* - "voi lăsa", "să schimbăm", "am ivit", "am prefăcut", "lăcui", "grămădii", "mea", "eu", "mine", prin

mărcile lexico-gramaticale ale adresării directe, pronume și verbe la persoana a II-a, "să urci", "așaz-o", "-ți", "tine", "te" și prin vocativul "fiule".

(Structura și compoziția textului poetic)

Modernismul poeziei "Testament" este argumentat prin structura compozițională, cele *șase strofe* inegale se constituie în *secvențe lirice ideatice*, în care poetul își exprimă în mod direct *concepția despre cuvânt, poezie și creație artistică*, accentuând *condiția artistului în lume, idei ce înscriu poezia în specia artă poetică*.

În *sens conotativ*, titlul "Testament" este sugestiv pentru ideea fundamentală a poeziei, aceea a relației spirituale dintre generații și a responsabilității urmașilor față de mesajul primit de la străbuni. În *sens denotativ*, titlul ilustrează faptul că poezia este un "act oficial" întocmit de poet, prin care lasă moștenire urmașilor, averea sa, opera literară: "Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte."

Tema este modernă și exprimă *concepția despre artă* a lui Arghezi, definind programatic întreaga sa operă lirică, în care cuvântul este atotputernic, stăpân absolut al Universului, iar creația literară este rodul harului divin și al trudei.

"Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte

Decât un nume adunat pe-o carte.

În seara răzvrătită care vine

De la strămoșii mei până la tine,

Prin râpi și gropi adânci,

Suite de bătrânii mei pe brânci,

Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,

Cartea mea-i, fiule, o treaptă."

Incipitul atestă *lirismul subiectiv*, fiind reprezentat de *adresarea directă prin forma negativă a verbului la persoana a II-a singular*, având rolul de a accentua valoarea deosebită a moștenirii, opera literară, bunul cel mai de preț al poetului, pe care acesta o lasă prin testament viitorimii: "Nu-ți voi lăsa drept bunuri după moarte./ Decât un nume adunat pe-o carte". Prima

strofă continuă cu ideea că produsul literar se fundamentează pe **acumularea spirituală** moștenită "de la străbunii mei" și realizată cu mult *efort* și în mod *evolutiv*: "Prin râpi și gropi adânci,/ Suite de bătrânii mei pe brânci". Preluarea tradiției străvechi și a operei înfăptuite de strămoși constituie o **treaptă** în progresul spiritual al omenirii, simbolizată prin *vocativul* "fiule", o *adresare directă*, care dă poeziei un ton familiar, intim, ce apropie afectiv predecesorii de viitorime: "Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,/ Cartea mea-i, fiule, o treaptă."

De altfel, Tudor Arghezi și-a definit *crezul artistic* privind conștiința răspunderii pentru "cuvântul scris" și "trimis în lume" în "Mărturisiri - Tablete de cronicar": "Răspunzi întâi față de graiul primit de-a gata de la strădaniile miilor de ani ajunși până la călimara ta".

În următoarea *secvență*, ca **mesager al trudei și durerii străbunilor**, poetul -așază "cartea" la căpătâiul civilizației omenești, cu îndemnul, *adresat direct* printr-un *imperativ*, de a respecta acest bun spiritual și a-l duce spre progres, asemuind opera cu Biblia: "Așaz-o cu credință căpătâi,/ Ea e hrisovul vostru cel dintâi".

Evoluția spirituală este simbolizată prin instrumentele proprii muncii fizice, "sapa" și "brazda", omenirea progresând către o activitate intelectuală, "condei", "călimară": "Ca să schimbăm acum, întâia oară,/ Sapa-n condei și brazda-n călimară".

Limbajul poetic își are originea în vorbirea bătrânilor, în limba populară, "Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite", filon emoțional din care poetul a "ivit cuvinte potrivite", *mărturisire de credință* căreia îi rămâne devotat întreaga viață:

"Ca să schimbăm acum întâia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plāvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpâni.

Și frământate mii de săptămâni,
 Le-am prefăcut în versuri și-n icoane.
 Făcui din zdrențe muguri și coroane.
 Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
 Lăsând întreagă dulcea lui putere.
 Am luat ocară, și torcând ușure
 Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
 Am luat cenușa morților din vatră
 Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,
 Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
 Păzind în piscul datoriei tale."

Din perspectivă **modernă**, *inovația stilistică* se concretizează prin valorificarea estetică a cuvintelor, cărora le dă o nouă semnificație, întrucât cuvântul este, în *viziune argheziană*, atotputernic: "Le-am prefăcut în versuri și-n icoane./ Făcui din zdrențe muguri și coroane,/ Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere." Versurile definesc totodată și estetica urâtului prin *relațiile de opoziție* ale sintagmelor poetice: "zdrențe/ muguri și coroane"; "venin/miere".

Cuvântul arghezian este omnipotent, el poate să mângâie sau să pedepsească, să aline sau să ocărăască: "Am luat ocară, și torcând ușure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure". **Cuvântul are filon divin**, este dat de la Dumnezeu, eul liric făcând trimitere la Biblie, unde se spune că "la-nceput a fost cuvântul", iar generațiile viitoare au datoria de a-l păstra și a-l înălța: "Am luat cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,/ Hotar înalt, cu două lumi pe poale,/ Păzind în piscul datoriei tale."

Menirea poetului este aceea de a ilustra în poezia sa, metaforizată prin "vioară", durerile neamului românesc, imaginea grotescă a stăpânului jucând "ca un țap înjunghiat" fiind subliniată de ideea biciului răbdător întors în cuvinte, ca simbol al izbăvirii și pedepsirii celor ce au provocat suferințele. Limba poetică în care sunt exprimate aceste idei este surprinzătoare prin inovație stilistică, Arghezi aducând în literatura română estetica urâtului, o nouă manieră literară de a

exprima frumosul, dând cuvintelor o nouă valoare: "Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi". Tudor Arghezi consideră poezia o domniță răsfățată, aleasă, plină de sensibilitate și de noblete spirituală: "Întinsă leneșă pe canapea/ Domnița suferă în cartea mea."

Ultima strofă definește opera literară ca uniune armonioasă între **har/ talent/ inspirație** ("slova de foc") și **trudă/ efort** ("slova făurită"), condiție imuabilă a cuvântului scris și "trimis în lume":

"Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește,
Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei."

Poetul se consideră robul cititorului, care este "Domnul", el creează o operă care să fie citită de urmași, e cel care trudește din greu pentru a convinge lectorul să fie conștient și responsabil de îndatorirea ce-i revine în evoluția civilizației spirituale a omenirii: "Robul a scris-o, Domnul o citește".

Finalul poeziei accentuează ideea că **opera literară este rodul tradiției strămoșești**, pe care poetul, la rândul său, o lasă moștenire urmașilor, așa cum și el a preluat-o și a înfrumusețat-o, a îmbogățit-o, a înălțat-o spiritual: "Făr-a cunoaște că-n adâncul ei/ Zace mânia bunilor mei".

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului liric este susținută de **estetica urâtului** prin **elemente de compoziție**, între care, **relațiile de opoziție** sunt definite de sintagme poetice ilustrative pentru reevaluarea cuvântului: "graiul lor cu îndemnuri pentru vite"/ "am ivit cuvinte potrivite"; "bube, mucegaiuri și noroi"/ "frumuseți și prețuri noi"; "zdrențe"/ "muguri și coroane"; "veninul"/ "miere"; "cenușa morților din vatră/ Dumnezeu de piatră", "când să-mbie/ când să-njure". **Metafora** "carte" este, ca **element de recurență**, un **leitmotiv** care generează **câmpul lexical** al sensului operă/poezie: "carte", "hrisov", "cuvinte potrivite", "versuri",



“icoane”, “muguri”, “coroane”, “Dumnezeu de piatră”, “biciul răbdat”, “ciorchin de negi”, “ocara”, “slova de foc și slova făurită”. *Epitetele* se disting prin inovație, alăturarea determinantului fiind surprinzătoare: “dulcea lui putere”, “durere surdă și amară”, “torcând ușure”.

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin *topica inversată*, “Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi”, prin jocul *formelor verbale la persoana I*, alternând singularul cu pluralul, “să schimbăm”/ “eu am ivit” și prin folosirea *timpului trecut al verbelor*, care variază *perfectul compus* cu *perfectul simplu* (mai rar utilizat în poezii): “au adunat”, “am ivit”, “am prefăcut”, “am preschimbat”/ “făcui”, “grămădii”. Verbele aflate la *prezentul gnomic* (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) *permanentizează* activitatea creatoare și responsabilitatea pe care o au generațiile care se succed ca moștenitori în evoluția spirituală a omenirii, prin creația artistică, idee care argumentează **caracterul testamentar, programatic al poeziei**.

Registrele stilistice îmbină în **manieră modernă, limbajul popular** cu accepția cuvintelor ce definesc *estetica urâtului*, din această combinație reieșind, de altfel, originalitatea, adesea controversată, a expresivității artistice și *ambiguitatea* poeziei: “saricile”, “plăvani”, “poale”, “zdrește”, “sudoarea”, “ocară”, “pe brânci”, “țap înjunghiat”, “se mărită”.

Prozodia modernă este susținută de **versurile cu metrică și ritm variabile, de lexicul abrupt, colțuros, în consonanță cu asprimea ideilor transmise**.

Orice act creator spiritual implică și cultul poetului pentru tradiție, pentru strămoși și totodată responsabilitatea creatorului față de urmași, idee exprimată de Arghezi în mod explicit: “Poezia e însăși viața, e umbra și lumina care catifelează natura și dă omului senzația că trăiește cu planeta lui în cer. Pretutindeni în toate este poezie, ca și cum omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană.”

“FLORI DE MUCIGAI”

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Volumul de povestiri intitulat sugestiv “*Poarta neagră*” din 1930 ilustrează tragică experiență de viață a lui Tudor Arghezi (1880-1967) care a petrecut o scurtă perioadă de detenție în închisoarea de la Văcărești, în perioada 1918-1919, din motive politice. Volumul de poezii “*Flori de mucigai*”, apărut în 1931 reiterează aceeași experiență de viață în variantă lirică, în care lumea interlopă a hoților, delincvenților este privită cu înțelegere și omenie de poet. Titlurile poeziilor din acest volum sunt deosebit de sugestive (“*Galere*”, “*Ion Ion*”, “*Tinca*”, “*Ucigă-l toaca*”, “*Fătălăul*”, “*Morții*” etc.) pentru lumea aceasta periferică, față de care Arghezi are compasiune, considerând că “pretutindeni și în toate este poezie, ca și cum omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană. Toate lucrurile naturii și ale omului și toate vietățile poartă țandăra lor de aureolă, pe dinafară sau pe dinăuntru”.

Poezia “*Flori de mucigai*” se află în deschiderea volumului omonim și constituie arta poetică prin care Arghezi își exprimă concepția despre implicațiile pe care efortul artistului le are în actul creației, constituind – așadar – poezia programatică a acestui volum, așa cum “*Testament*” este arta poetică din volumul “*Cuvinte potrivite*”.

În spirit modern, *imaginarul poetic* transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific argheziană, prin revalorificarea cuvântului ca forță creatoare a sensibilității lirice, prin *funcția expresivă* a procedeului stilistic și semantic, *estetica urâtului*, inovat de Tudor Arghezi.

Propriu oricărei arte poetice, lirismul subiectiv se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *verbele și pronumele la persoana I* - “am scris”, “am lăsat”, “am cunoscut”, “m-am silit”, “mi”, “mă”.

(*Structura și compoziția textului poetic*)

Modernismul poeziei “Flori de mucigai” este argumentat de structura compozițională, cele *două strofe* inegale se constituie în *secvențe lirice identice*, în care poetul își exprimă în mod direct concepția despre actul creației, accentuând dificultățile condiției artistului în lume.

Tema poeziei este modernă și exprimă efortul creator al artistului pentru un produs spiritual și consecințele pe care le are acesta asupra stărilor interioare ale eului poetic, chinuit de frământări și de tulburări interioare. Versurile nu mai sunt rezultatul unei revelații, al harului divin, ci al unei neliniști artistice și al patimii creatoare.

Titlul poeziei “Flori de mucigai” este *un oximoron*, prin alăturarea *florilor*, care sugerează frumusețea, puritatea, lumina, viața, cu *mucigaiul*, simbol al putreziciunii, descompunerii și întunericului. Oximoronul creează o imagine contradictorie a lumii, în care valorile umane sunt degradate, alterate, în închisori viața oamenilor este supusă reprimărilor, restricțiilor rigide. Titlul este, în același timp, reprezentativ pentru inovația limbajului arghezian numită *estetica urâtului*, o modalitate artistică întâlnită în lirica europeană la Baudelaire, care scrisese “Florile răului”. Asocierea celor două categorii estetice contradictorii, *frumosul* – reprezentat de floare – și *urâtul* – sugerat de mucigai – oferă titlului o expresivitate șocantă și fascinantă totodată prin efectele estetice. Urâtul are rolul de a evidenția imperfecțiunile vieții, senzațiile de aversiune și oroare care capătă valori noi, ele făcând parte din existența umană. “Arghezi este preocupat în «Flori de mucigai» de frumusețe, nu de urâtenie. [...] Frumusețea n-a dispărut, dar a «mucegăit», tragedia fiind mai mare decât în cazul anulării” (M.Scarlat)

Poezia “*Flori de mucigai*” este structurată în *două secvențe lirice* inegale, prima ilustrând crezul artistic arghezian, iar cealaltă neputința artistului de a crea în condiții de claustrare.

Prima secvență sugerează dorința devoratoare a artistului de a se exprima în versuri, fiind dominat de setea de comunicare cu lumea.

Incipitul este reprezentat de *ambiguitatea* creată de absența complementului direct din primul vers - "Le-am scris cu unghia pe tencuială" - sugerând, probabil, faptul că stihurile publicate în volumul omonim, "Flori de mucigai", au fost scrise mai întâi în mintea și inima poetului aflat în imposibilitate de a le nota pe hârtie (*Arghezi se afla în închisoarea Văcărești-n.n.*).

Artistul, într-o **solitudine** impusă și lipsindu-i uneltele scrisului, încearcă să cresteze "cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric" stihurile născute din nevoia pătimașă de a-și exterioriza stările și ideile prin creație. Condițiile vitrege de viață îi seacă forța imaginativă, "Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan".

"Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă
Și de foame de scrum,
Stihurile de acum.
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Și nu a mai crescut –
Sau nu o mai am cunoscut."

Enumerația prin *negație* a simbolurilor evangheliștilor, "taurul", "leul", "vulturul", creează o imagine de mare forță sugestivă privind starea descurajată a sinelui poetic în absența

creației și în raport direct cu scrierile religioase a căror esență este Absolutul. Versurile adânc gravate în sufletul eului liric sunt “stihuri fără an” ce nu pot fi exprimate în viața reală, însă profund simțite de sensibilitatea artistului: “Stihuri de groapă/ De sete de apă/ Și de foame de scrum”.

Harul poetic, “unghia îngerească”, este tocit de efort, nu-i mai permite eului liric revelația, deoarece ea “nu a mai crescut” sau, altfel spus, artistul nu se mai poate regăsi în sine, nu se mai percepe ca pe un creator de valori spirituale: “Sau nu o mai am cunoscut”. Se remarcă *topica inversă a verbului și a pronumelui personal*; firese ar fi fost “nu am mai cunoscut-o”. Acest *procedeu artistic* se înscrie între *inovațiile stilistice* ale **modernismului** arghezian, prezent și în alte poezii: “Pândind, să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer pre ea.” (“Măhniri”); “Adam pe Eva lui o a pârât, / Eva pe șarpe, care s-a târât” (“Pedeapsa. Cicluri biblice”).

Ultima secvență amplifică deznădejdea lui Arghezi, care este simbolizată de atmosfera sumbră, e “întuneric”, iar ploaia se aude “departe afară”, ceea ce provoacă eului liric o durere simțită intens, “ca o ghiară”, din cauza neputinței totale de a se exprima. Nevoia de comunicare a sinelui poetic cu lumea, setea de a-și dezvălui trăirile îl silesc să scrie “cu unghiile de la mâna stângă”. O simbolistică străveche asociază mâna stângă forțelor demonice, în opoziție totală cu puterea divină a creației. Închisoarea este pentru Arghezi un fel de bolgie a Infernului lui Dante, însă, în acest cadru al ororilor, frumosul nu este absent. Răul, urâtul sunt numai conjuncturi ale destinului, cărora omul le opune aspirația spre sublim, care poate fi regăsit în sine, în vis sau în speranța împlinirii.

“Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.

Și mă durea mâna ca o ghiară

Neputincioasă să se strângă.

Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.”

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Sugestia textului liric este susținută de *estetica urâtului*, în primul rând prin *oximoronul* ilustrativ pentru reevaluarea limbajului poetic: cuvântul "mucigai" este un *regionalism* cu aspect *arhaic*, având *sensul conotativ* al degradării morale, al descompunerii spirituale, cu trimitere sugestivă către om, deoarece el însoțește cuvântul "flori", care poate semnifica viața, lumea. **Metaforele** "unghia", "puterile neajutate", "stihuri de groapă", "foame de scrum", "unghia îngerească" potențează starea de disperare a omului claustrat, a artistului care nu poate crea liber, fiind constrâns să-și reprime setea de comunicare și sintetizează condițiile vitrege la care este supusă ființa umană. **Epitetele** "puterile neajutate" și "unghia îngerească", precum și *comparația* "mâna ca o ghiară" amplifică disperarea eului liric din cauza claustrării spirituale, care poartă în ea stigmatele răului și acționează negativ asupra naturii angelice a ființei umane, împiedicând-o astfel să se exprime.

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin *topica inversată*, "Sau nu o mai am cunoscut", prin folosirea *timpului trecut al verbelor*, care variază *perfectul compus* cu *imperfectul*: "am scris", "au lucrat", "s-a tocit", "am cunoscut"/ "era", "bătea", "mă durea". Verbele aflate la *prezentul gnomic* (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) *permanentizează* patima structurală de a scrie, freamătul creator și dorința de comunicare a sinelui poetic cu lumea, idei care conferă caracterul **programatic** al poeziei.

Registrele stilistice îmbină, în **manieră modernă**, *limbajul popular cu iz arhaic* cu cel *religios*, din această combinație reieșind, de altfel, originalitatea, adesea controversată, a *expresivității* artistice și *ambiguitatea* poeziei: "mucigai", "firidă", "stihuri"/ "taurul", "leul", "vulturul", simboluri ale evangheliilor lui Luca, Marcu și Ioan.

Prozodia modernă este susținută de *versurile* cu *metrică* și *ritm variabile*, de *lexicul abrupt*, *colțuros*, în *consonanță* cu asprimea ideilor transmise.



La noutatea limbajului arghezian s-a referit și Tudor Vianu, care afirma: "Renovarea liricii românești, smulgerea ei de pe căile unde o fixase marea influență a poetului "Luceafărului", este consecința cea mai importantă produsă de afirmarea lui Arghezi încă din al doilea deceniu al secolului nostru (secolul al XX-lea-n.n.)". Permanenta sete de comunicare cu lumea și preocuparea pentru perfecțiunea stilistică definesc profunzimea spirituală a lui Tudor Arghezi, după cum însuși mărturisea: "Întâia gravă preocupare, după ce ai învățat să te îndoiești de ceea ce scrii, este să cauți perfecțiunea, pe care n-ai s-o ajungi niciodată, dar pe care ai să o urmărești cât îți durează firul".

LIRICA EXISTENȚIALĂ. PSALMI

Lirica existențială este ilustrată de Psalmi. Definit ca poet aflat între "credință" și "tăgadă", Tudor Arghezi a creat - între anii 1927 - 1967 - 16 psalmi publicați în mai multe volume de poezii: 9 psalmi fac parte din volumul de debut, "Cuvinte potrivite", iar ceilalți din volumele "Frunze", "Poeme noi", "Silabe", "Noapte". Acest fapt demonstrează preocuparea permanentă a lui Arghezi pentru problematica filozofică a relației omului cu Dumnezeu, o poezie "monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină". (G.Călinescu)

Sursele de inspirație:

- Cei 151 de psalmi cuprinși în "Psaltirea" lui David, poet religios reprezentativ, creatorul acestei specii; *cuvântul psalm vine de la grecescul "psalmos", care înseamnă compunere poetică biblică cu caracter de rugăciune, odă, elegie sacră;*

- O altă sursă o reprezintă cei 4-5 ani petrecuți de Arghezi ca monah și apoi secretar al episcopului de Muntenia,

prilej cu care intră în contact direct cu psalmii lui David și meditează la relația spirituală dintre om și Dumnezeu.

Tema generală a celor șaisprezece psalmi o constituie raportul spiritual dintre om și Divinitate, definirea omului și a Divinității, precum și relației dintre aceștia, percepută și exprimată filozofic de poet. În Psalmi, Arghezi exprimă o viziune complexă asupra legăturii spirituale dintre om și Dumnezeu, are atitudini foarte variate privind atât omul, cât și Divinitatea, care întruchipează mai multe ipostaze. Pe lângă cei șaisprezece "Psalmi" fără titlu, care sunt identificați după primul vers al poeziei, Arghezi a mai creat și alte poeme de factură existențial-religioasă: "*Psalm de tinerețe*", "*Psalmistul*", "*Psalmul de taină*" și "*Psalmul mut*".

Eugen Simion desprinde patru teme esențiale care se manifestă în "Psalmii" arghezieni: *religioasă, gnoseologică, etică și estetică*. Tudor Arghezi încearcă să se apropie de Dumnezeu prin *negație*, oscilând mereu între "credință" și "tăgadă", cerând, uneori imperativ, alteori smerit, dovezi palpabile din partea acestuia privind existența Sa. "Psalmii" arghezieni sunt concepuți sub forma unor dialoguri imaginare cu Dumnezeu, într-un limbaj patetic sau acuzator, cu speranță sau cu deznădejde, fapt interpretat de critica literară ca trufie a artistului de a scormoni cu mintea misterul universal care-l fascinează, de a se convinge prin dovezi concrete asupra existenței abstracte a forței supreme.

Tudor Arghezi ilustrează în "Psalmi" un raport direct al omului cu divinitatea, percepându-l pe Dumnezeu în cele mai surprinzătoare ipostaze, în funcție de starea poetică interioară.

● Ipostaza "*Deus absconditus*" (Dumnezeu care se ascunde - *n.n.*) este o idee regăsită și la David, însă Arghezi consideră că Dumnezeu se ascunde intenționat de om, încuindu-se cu lacăte și drugi ca omul să nu poată ajunge la El:

"Încerc de-o viață lungă să stăm un ceas la sfat
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat
Oriunde-ți pipăi pragul cu șoapta tristei rugi
Dau numai de belciuge cu lacăte și drugi."

● Percepția argheziană că **Dumnezeu nu poate fi cunoscut** de către om, acesta fiind făcut anume **limitat** în simțire și inteligență, ca nu poată pătrundă până la El, ori că Dumnezeu este numai un gând, o speranță abstractă se regăsește în mai mulți psalmi.

● **De la credință la tăgadă**, de la resemnare la cutezanță, Arghezi străbate o cale lungă a îndoielii, a căutării lui Dumnezeu, pentru existența căruia solicită dovezi palpabile:

“Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor,
Vreau să te pipăi și să urlu: “Este!”

● Poetul se simte **chinuit și confuz**, **singur** și-și îndreaptă nădejdea spre altare, metafora copacului singuratic fiind preluată din psalmii lui David, dar și din mitologia populară autohtonă:

“Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!
Copac pribeag uitat în câmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș,
Țepos și aspru-n îndârjire vie.”

● Arghezi **se răzvrătește și-l acuză pe Dumnezeu** de inconsecvență, de înstrăinare față de om, căruia nu i se mai arată ca în timpurile mitice, străvechi, de aceea și omul se depărtează de El:

“De când s-a întocmit Sfânta Scriptură,
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură.
Și anii mor și veacurile pier
Aici sub tine, dedesubt, sub cer.”

“Îngerii grijeau pe vremea ceea
Și pruncul și bărbatul și femeia.
Dar mie, Domnul, veșnicul și bunul,
Nu mi-a trimis, de când mă rog, niciunul...”

● În psalmii scriși mai târziu, ca în “Psalmul” din 1967, poetul este **dezamăgit spiritual** de Divinitate, se simte părăsit și-l acuză pe Dumnezeu de a fi făcut existența omului nu numai din viață și moarte, ci și din chinuri și iubire:

“Când m-ai făcut, mi-ai spus:

De-acum trăiește!

Și am trăit, așa se povestește...

Trăirea mea se cheamă viață, și omoară

Dar tu mi-ai spus odinioară

Că ne ucide moartea, nu viața și iubirea

Nu mi-ai vorbit de lacrimi niciodată...

Tu n-ai făcut pământul din milă și iubire,

Îți trebuia loc slobod, întins în cimitire!”

În raportul omului cu Dumnezeu și în viziunea lui Tudor Arghezi, se pot sintetiza următoarele **atitudini esențiale**: neliniștea, lauda, ironia, revolta, acuza, nădejdea credinței.

“PSALM”

(“Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere”)

de Tudor Arghezi

(autor canonic)

- poezie interbelică -
- poezie religioasă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: Psalmul este o specie lirică, prin care poetul înalță un *imn religios divinității*, exprimându-și *sentimentele de smerenie și laudă pentru măreția și atotputernicia lui Dumnezeu*. Cuvântul *psalm* vine de la grecescul “*psalmos*”, care înseamnă *compunere poetică biblică, având caracter de rugăciune, odă, elegie sacră*.

Tudor Arghezi (1880 – 1967), pe numele său adevărat Ion N. Theodorescu, și-a luat pseudonimul, după cum mărturisește însuși poetul, de la numele vechi al Argeșului, Argesis.

Ca poet, publică la vârsta de 16 ani în revista lui Al. Macedonski, "Liga ortodoxă", poezia "Tatălui meu", sub pseudonimul Ion Theo. Primul volum de poezii apare foarte târziu, în 1927, la vârsta de 47 de ani, având un titlu sugestiv - "Cuvinte potrivite"-, care-l impune definitiv în literatura română.

Lirica existențială a lui Arghezi este ilustrată de "Psalmi". Definit ca poet aflat între "credință" și "tăgadă", Tudor Arghezi a creat, între anii 1927 -1967, 16 psalmi, publicați în mai multe volume de poezii: 9 psalmi fac parte din volumul de debut, "Cuvinte potrivite", iar ceilalți din volumele "Frunze", "Poeme noi", "Silabe", "Noapte". Acest fapt argumentează preocuparea permanentă a lui Arghezi pentru problematica filozofică a relației omului cu Dumnezeu, fiind definită ca lirica existențială, o poezie "monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină". (G.Călinescu)

Raportul spiritual dintre om și Divinitate, definirea omului și a Divinității, precum și relația dintre aceștia sunt exprimate de Arghezi într-o viziune complexă asupra legăturii sufletești dintre om și Dumnezeu. În Psalmi, poetul are atitudini foarte variate privind atât omul, cât și Divinitatea. Dumnezeu este văzut ca spirit justițiar, necruțător, care se mânie pentru nelegiuirile oamenilor, dar și darnic și milostiv, care-i iartă pe păcătoși. Dumnezeu nu poate fi cunoscut de către om, acesta fiind făcut anume limitat în simțire și inteligență ca nu poată ajunge la El. De la credință la tăgadă, de la resemnare la cutezanță, Arghezi străbate o cale lungă a îndoielii, a căutării lui Dumnezeu, cerând un semn al existenței Sale.

Psalmul "Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere" a fost publicat în primul volum de poezii al lui Tudor Arghezi, intitulat sugestiv "Cuvinte potrivite", din 1927.

În spirit modern, *imaginarul poetic* transfigurează atitudinea religioasă a eului liric într-o viziune artistică specific argheziană "între credință și tăgadă" prin *funcția expresivă și estetică* a revalorificării limbajului artistic.

(Structura și compoziția textului poetic)

Psalmul este structurat în **patru catrene** și este reprezentativ pentru atitudinea filozofică a lui Arghezi, între **credință și tăgadă**, ilustrând **lirismul subiectiv**.

Tema psalmului o constituie tocmai această **pendulare** a poetului între **a crede necondiționat în Dumnezeu și a tăgădui existența Divinității**, atitudine izvorâtă din nevoia de certitudine a poetului, care caută dovezi palpabile, contactul direct cu El.

Strofa întâi exprimă **îndoiala** poetului privind existența lui Dumnezeu, pe care îl caută și îl pândește de mult:

“Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere
Și te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: ești șoimul meu cel căutat?
Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere.”

Comparația din versul “Și te pândesc în timp, ca pe vânat”, ilustrează dorința arzătoare a poetului de a avea o dovadă concretă, reală a existenței lui Dumnezeu. De altfel, motivul cinegetic a semnatificat dintotdeauna dorința descoperirii, inițierea ca stare spirituală. **Nevoia de certitudine** a eului liric este reliefată în continuare prin **întrebări filozofice**, ceea ce înseamnă că a meditat îndelung la atotputernicia divinității, măreție sugerată de **metafora** “șoimul” (“Să văd: ești șoimul meu cel căutat?”). **Incertitudinea** eului liric exprimă o **cutezanță** impresionantă, deoarece el se întreabă, printr-o **interogație retorică** de natură filozofică - “Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere.” -, în sensul că, în sufletul său ar putea muri credința sau, dimpotrivă, ar putea deveni smerit, cerând îndurare în genunchi.

Strofa a doua exprimă **crezul filozofic** al lui Arghezi - “Pentru credință sau pentru tăgadă” - sugerând **pendularea** eului liric între **a crede necondiționat în Dumnezeu și a tăgădui existența Divinității**.

“Pentru credință sau pentru tăgadă,
Te caut dârz și fără de folos.
Ești visul meu, din toate, cel frumos
Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.”



Poetul caută cu înfrigurare dovezi palpabile pentru găsirea Atotputernicului - "Te caut dârz și fără de folos" - dar eșecul îl face neîncrezător, credința rămâne pentru el numai un vis frumos, pe care nu cutează să-l alunge: "Ești visul meu, din toate, cel frumos/ Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă".

Strofa a treia evidențiază iluzia descoperirii lui Dumnezeu, idee sugerată prin *comparația* "Ca-n oglindirea unui drum de apă", care exprimă totodată și preocuparea meditativă, de *reflectare* profundă a eului poetic privind relația omului cu Divinitatea:

"Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai ești;
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când se-adapă."

Îndoiala despre existența lui Dumnezeu este accentuată în versul "Pari când a fi; pari când că nu mai ești", printr-o adresare explicită, psalmistul folosind *repetiția* verbului "a părea", care exprimă *incertitudinea, nesiguranța*. Credința că Dumnezeu a făcut lumea este exprimată *metaforic*, prin *simbolul cosmic* "stele" și *elementele terestre* "peștii", "taurul sălbatec", psalmistul folosind tot un *verb al incertitudinii* "te-ntrezării", sugerând că omul este apt pentru a crede că El se găsește pretutindeni în Univers.

Ultima strofă este ilustrativă pentru *esența credinței religioase*, răspândite prin povestea biblică a creștinismului. Psalmistul nu renunță la *setea de cunoaștere*, la căutarea certitudinilor care să ateste, în concepția sa, existența lui Dumnezeu. *Cutezanța* lui nu este mănătată de orgoliu, nu din ambiție umană dorește să se măsoare cu Dumnezeu - "Rămân cu tine să mă mai măsoar / Fără să vreau să ies biruitor" -, ci din *aspirație filozofică*.

Finalul poeziei ilustrează *căutarea de certitudini, de dovezi palpabile* care să ateste existența Divinității și este formulată explicit în ultimul vers al psalmului: "Vreau să te pipăi și să urlu: Este!". Disperarea și nădejdea totodată, care-l frământă pe poet toată viața și care străbate ca o axă întreaga

creație lirică, sunt aici accentuate de *verbul auditiv* "urlu", iar **izbânda credinței** este evidențiată prin cel mai definitoriu *verb care ar putea exprima "existența" divină*: "Este!".

"Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor,
Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»"

În concluzie, relația omului Arghezi cu Dumnezeu este o permanentă **pendulare între a crede și a tăgădui existența Lui**, o continuă căutare de certitudini și dovezi palpabile, ceea ce denotă **frământarea interioară și neliniștea** fără sfârșit, de care poetul a fost tulburat întreaga viață.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea psalmilor arghezieni este inspirată atât din literatura religioasă creștină, cât și din limbajul popular și din mitologia autohtonă. În acest psalm predomină **limbajul popular**, ilustrat prin *cuvinte populare*, exprimate mai ales prin *verbe* - "te drămuiesc", "să te dobor", "să mă mai măsor", "să te pipăi", "să urlu", pentru a da **oralitate stilului**, sugerând capacitatea poetului de a comunica în mod firesc și direct cu Dumnezeu.

Sugestia textului poetic este reprezentată de **figurile de stil**: *epitete* - "te caut dârz", "visul meu [...] cel frumos", "taurul sălbatec", "marea ta poveste", "să ies biruitor", *comparații* - "Și te pândesc în timp, ca pe vânat", "Ca-n oglindirea unui drum de apă", "Ca taurul sălbatec când s-adapă", care accentuează **îndoiala filozofică**, precum și *metafora* de factură populară "șoimul meu cel căutat", care sugerează Divinitatea.

În raportul omului cu Dumnezeu, în viziunea lui Tudor Arghezi, se pot sintetiza, în Psalmi, următoarele atitudini esențiale: **neliniștea, lauda, ironia, revolta, acuza, nădejdea credinței**.

În "Vântule, pământule", Tudor Arghezi mărturisea cu o sinceritate totală: "Mă rog Ție pentru că Ți-s stelele frumoase, pentru că ai urzit azurul, pentru că ai făcut caprele și copacii și Ți-ai răspândit ființa Ta în toate semințele și în toate făpturile, cu care, fără voia mea, mă simt legat, fie că Tu știi sau nu știi. Mă rog Ție, Doamne, să nu mai fiu eu însumi".

LUCIAN BLAGA

(1895 – 1961)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(Etape ale creației)

Lucian Blaga s-a născut la 9 mai 1895, în Lancrăm din județul Alba, sat ce poartă-n nume “sunetele lacrimii”. Copilăria sa a stat, după cum el însuși mărturisește, “sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului”, autodefinindu-se “mut ca o lebădă”, deoarece viitorul poet nu a vorbit până la vârsta de 4 ani. Se stinge din viață la 6 mai 1961 și este înmormântat în satul natal, Lancrăm.

Monumentalitatea operei lui Lucian Blaga stă în îmbinarea de mare profunzime a poeziei cu filozofia, care dezvăluie - prin bogăția metaforică, prin terminologia originală - viziunea poetică modernă.

În concepția poetului-filozof, cunoașterea se manifestă prin două concepte originale, definite de Blaga în studiile filozofice “Trilogia cunoașterii” și în “Cunoașterea luciferică”:

a) *cunoașterea paradisiacă*, de tip logic, rațional, care se revarsă asupra obiectului cunoașterii și nu-l depășește, vrând să lumineze misterul pe care, astfel, să-l reducă, atitudine specifică oamenilor de știință;

b) *cunoașterea luciferică* are ca scop potențarea, adâncirea misterului și nu lămurirea lui, proprie sensibilității poetilor.

Adept al cunoașterii luciferice, Lucian Blaga își sintetizează crezul literar-filozofic într-un eseu din volumul “*Pietre pentru templul meu*”: “Câteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare.”

În domeniul culturii, Blaga definește, în principal, două concepte majore și anume acela de stil și de metaforă, în lucrarea filozofică "Trilogia culturii":

a) *stilul* este, în concepția lui Blaga, un ansamblu de trăsături determinate de factori ce acționează inconștient asupra unor comunități umane, între care numește factorul spațial și factorul temporal, care determină specificul spiritual al acelei colectivități. Aplicând acest concept la cultura română, Blaga identifică stilul cu "*spațiul mioritic*", acesta fiind o succesiune de deal și vale, care se insinuează formativ în spiritualitatea neamului românesc: "*melancolia nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, [...] iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, sau duioșia unui suflet, [...] ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit*".

b) *Metafora* cunoaște, în concepția gânditorului poet, două tipuri:

* *metafora plasticizantă*, care dă frumusețe limbajului liric, fără a-i îmbogăți conținutul: "Un zbor de lăstun/ Iscălește peisajul" sau "... prin oraș/ Ploaia umblă pe catalige";

* *metafora revelatorie*, care are rolul de a potența misterul esențial, de a revela conținutul: "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii".

Alte concepte specifice filozofiei lui Lucian Blaga se regăsesc metaforic în creația lirică:

* "*mister*" - principiu existențial fundamental, obiect al cunoașterii și resort al actului de cultură; lumea este saturată de mistere (latente, deschise, permanente, potențate);

* "*Marele Anonim*" - metaforă revelatorie care definește Creatorul Universului, mister suprem și gardian al misterelor, înzestrat cu atributele unui factor metafizic Absolut;

* "*lumina*" - metaforă revelatorie pentru cunoaștere;

* "*ieșirea în lumină*" - metaforă revelatorie care definește nașterea;

* "*marea trecere*" - metaforă revelatorie sugestivă pentru moarte;

*

Opera poetică a lui Lucian Blaga se definește diacronic (evolutiv) atât în raportul dintre eu și lume, cât și în modalitatea de expresie. Etapele de creație sunt determinate de specificitatea lirică a volumelor de poezii, în care evoluția filozofică este evidentă.

● **“Poemele luminii” (1919)**, primul volum de poezii, este dominat de un puternic vitalism, de dorința eului poetic de a se contopi cu misterele Cosmosului. Principalele teme ale creațiilor lirice din acest volum ilustrează natura, iubirea și moartea, concepte esențiale ale existenței. Crezul lirico-filozofic blagian se definește prin destăinuirea “cunoașterea înseamnă iubire”, idee programatică exprimată în poezia *“Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”*, ce s-ar putea sintetiza prin selecția versurilor de la începutul și finalul poeziei: “Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ ... / căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte”. Iubirea este misterul esențial al Universului și principala cale de comunicare cu acesta (*“Pământul”*), iar moartea este numai presimțire sau o comuniune desăvârșită cu strămoșii (*“Gorunul”*, *“Frumoase mâini”*, *“Liniște”*, *“Melancolie”*). Prin strigătul *“Sunt beat de lume și-s păgân”*, Blaga dezvăluie ideea că raportul dintre bine și rău se află într-o necesară interdependență pentru stabilitatea deplină a Universului, ca două forțe contradictorii ce asigură echilibrul lumii: “De unde-și are raiul -/ lumina? – Știu: Îl luminează iadul/ cu flăcările lui!” (*“Lumina raiului”*);

● **“Pașii profetului” (1921)** prevestește încă din titlu o schimbare de atitudine, ce va deveni mai evidentă în volumele următoare, dominantă fiind reflexivitatea trăirilor nemijlocite, cugetarea. Poemul *“Moartea lui Pan”* revelează ipostaza cunoașterii prin participarea la ritmurile interioare ale cosmosului, iar poeziile *“Vară”* și *“În lan”* sunt pasteluri spiritualizate pe tema expresionismului, în care forma de pastel este numai un pretext pentru stări elegiace și atitudini meditative. Sufletul prea plin al poetului are nevoie de un înveliș pe măsură și el invocă giganticele formațiuni geologice să-i dea un trup în care să încapă o simțire, o iubire devenită prea mare

pentru om: "Dați-mi un trup/ voi munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg, fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năpraznice inimi/.../ Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup." (*"Dați-mi un trup voi munților"*). Ideea centrală a poeziei accentuează adevărul universal-valabil al efemerității trupului prea strâmt pentru a putea să încapă "strașnicul suflet" al eului liric, din care cauză el își exprimă dorința sfâșietoare de uniune cu formele primordiale ale Universului, sugerată de verbele la condițional-optativ și conjunctiv: "aș iubi", "aș urî", "aș zâmbi", "să descarc", "să cuprind", "să frâng", "să sărut". De altfel, implorarea eului liric este ilustrată de invocația "Dați-mi un trup/ voi munților,/ mărilor;", prin *imperativele* verbelor ("dați-mi", "fii", "preșă-te") și prin *vocativele* substantivelor ("munților", "mărilor", "Pământule") care argumentează adresarea directă cu tentă *personificatoare*. Poezia este simetrică, incipitul și finalul fiind reprezentate de același vers, "Numai pe tine te am trecătorul meu trup", diferența constând în nuanța adversativă sugerată de conjuncția "dar", care conferă întregii poezii concluzia unei tristeți existențiale despre trecerea implacabilă a timpului ("fugit irreparabile tempus").

● Volumul "*În marea trecere*" (1924) debutează cu un motto sugestiv pentru viziunea poetului privind conceptul filozofic de timp: "*Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire, - și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsurăm destrămarea.*" Preocuparea lui Lucian Blaga pentru timp se exprimă în cele trei ipostaze de manifestare: *fugit irreparabile tempus* (timpul se scurge ireversibil), *fortuna labilis* (soarta este schimbătoare), *vanitas vanitatum* (deșertăciunea deșertăciunilor). Vitalismul, trăirea intensă se estompează, problematica filozofică se amplifică tulburător: "*În marea trecere*", "*Cuvântul din urmă*" "*Scrisoare*", "*Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea*".

Poate că cea mai elocventă îmbinare între tradiționalism și modernism o demonstrează Lucian Blaga în concepția despre

sat, care este mai mult decât un mit al miturilor, devine suflet, are alte dimensiuni existențiale, mult mai profunde decât orice altă entitate a Universului: *"Eu cred că veșnicia s-a născut la sat./ Aici orice gând e mai încet,/ și inima-ți zvâcnește mai rar,/ ca și cum nu ți-ar bate în piept/ ci adânc în pământ undeva."* (*"Sufletul satului"*).

● *"Lauda somnului"* (1929) evocă probleme existențiale, asupra cărora poetul meditează asupra condiției omului în lume (*"Biografie"*), asupra morții, pe care o asociază cu motivul somnului (*"Somn"*) sau avertizează asupra pierderii sacralității de către omenire, amenințare ilustrată în *"Paradis în destrămare"*.

● *"La cumpăna apelor"* (1933) și *"La curțile dorului"* (1938) cuprind poezii de inspirație folclorică, mitologică, în care teama de moarte este evidentă: *"De ce îmi e așa de teamă - mamă -/ să părăsesc iar lumina?"* (*"Din adânc"*). Câteva titluri de poezii ce aparțin acestor volume: *"Stă în codru fără slavă"*, *"Belșug"*, *"Ursul cu crin"*, *"La curțile dorului"*, *"Ciocârlia"* etc.

● *"Nebănuitele trepte"* (1943) exprimă o împăcare a poetului cu Universul, poemele sunt încărcate de speranță, de încredere în germinație. Nașterea, *venirea în lumină*, care era tragică în volumele anterioare, este aici privită ca o binefacere, cu o bucurie a vieții în poezia care are ca titlu data nașterii poetului: *"Sat al meu, ce porți în nume/ sunetele lacrimiei,/ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ și potecă patimei./.../ în tine cine m-a chemat/ fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac."* (*"9 Mai 1895"*). Poezia *"Autoportret"* singularizează o *confesiune spirituală* a poetului despre sufletul său, aflat în continuă căutare de împliniri: *"Lucian Blaga e mut ca o lebădă./ În patria sa/ zăpada făpturii ține loc de cuvânt./ Sufletul lui e în căutare/ în mută, seculară căutare/ de totdeauna,/ și până la cele din urmă hotare./ El caută apa,/ din care curcubeul/ își bea frumusețea și neîntința."*

Referindu-se la specificul creației lui Lucian Blaga, Tudor Vianu spunea: *"Și dacă poezia sa nu cucerește prin senzualitatea ei, ea vorbește puternic printr-o substanță făcută din cele mai înalte neliniști din câte poate atinge sufletul omenesc."*

“EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII”

de Lucian Blaga

(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică filozofică modernă -
 - poezie lirică -
 - lirism subiectiv -

Definiție: Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.

Poezia “Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” așezată în deschiderea volumului de debut al lui Lucian Blaga (1895 – 1961), “Poemele luminii” (1919), se definește ca “ars poetica” modernă și anticipează concepția metafizică pe care o va detalia în lucrări filozofice 15 ani mai târziu.

“Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” este o meditație filozofică, având profunde accente lirice, o confesiune elegiacă pe tema cunoașterii, care poate fi *paradisiacă*, misterul fiind parțial redus cu ajutorul logicii, al intelectului, al rațiunii și *luciferică*, ce potențează misterul, îl revelează prin trăirile interioare, prin imaginație și stare poetică. Aceste idei poetice le exprimase Blaga anterior în volumul “Pietre pentru templul meu” din 1919 - “Câteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare” - și ulterior în “Cunoașterea luciferică” din 1933, volum ce a fost apoi integrat în lucrarea metafizică “Trilogia cunoașterii”.

În spirit modern, imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică filozofiei blagiene, prin cunoaștere luciferică, altfel spus cunoașterea

Universului înseamnă potențarea misterelor lumii prin iubire, prin *funcția expresivă a metaforei revelatorii și a elementelor de recurență*.

Propriu oricărei arte poetice, lirismul subiectiv se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *verbele și pronumele la persoana I* - “nu strivesc”, “nu ucid”, “sporesc”, “îmbogățesc”, “iubesc”, “eu”, “mea”, “mei”.

(Structura și compoziția textului poetic)

Modernismul poeziei “Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” este susținut și de structura compozițională a textului liric în *trei secvențe poetice* corespunzând *motivelor lirice*, care sugerează cele două tipuri de cunoaștere: luciferică și paradisiacă, aflate în *relații de opoziție și de recurență*.

Tema exprimă atitudinea poetului-filozof de a proteja misterele lumii, izvorâtă la el din iubire, prin iubire și prin metafore revelatorii, prin imagini ce reliefează nu atât diferența filozofică între rațional și irațional, cât *relațiile de opoziție* dintre gândirea logică și gândirea poetică. Ideea lirică exprimă în mod direct concepția despre potențarea misterelor lumii și cunoașterea Universului prin iubire, atitudine revelatorie care definește specificul metafizicii blagiene.

Titlul poeziei, “Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” este o *metaforă revelatorie* care semnifică *ideea cunoașterii luciferice*, exprimând crezul că datoria poetului este să potențeze misterele Universului (“corola de minuni a lumii”), ci nu să le descifreze, să le reducă (“nu strivesc”), accentul punându-se pe confesiunea lirică (“eu”). Reiterarea titlului ca prim vers al poeziei reprezintă *incipitul*.

Demersul liric nu este conceptual, ci poetic, Blaga susținându-și concepția prin *metafore revelatorii* și nu cu argumente raționale. Confesiunea lui se organizează în jurul unor *relații de opoziție* cu sens figurat: “lumina mea” – “lumina altora”, *cuvânt-cheie* al întregii poezii, exprimând metaforic conceptul “cunoaștere”.

Metafora revelatorie "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" exprimă concepția eului liric despre cunoaștere, conținutul său bogat în sensuri fiind dat de semnificația cuvintelor care o compun: marca morfosintactică a eului liric ("eu"), verbul cu tentă de agresivitate la forma negativă ("nu strivesc"), sugerarea perfecțiunii ("corola") misterelor Universului ("de minuni a lumii"). Eul liric pledează pentru potențarea misterelor Universului, pe care nu dorește să le lămurească pentru a nu strica echilibrul perfect al acestuia.

● Prima secvență poetică definește concepția filozofică privind *cunoașterea luciferică* prin *verbele la persoana I și la prezentul gnomic* (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) care resping ferm agresivitatea atitudinii de lămurire a misterelor lumii - "nu strivesc", "nu ucid cu mintea/ tainele ce le-ntâlnesc/ în calea mea":

"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte."

În ultimul vers al secvenței se revelează, prin *enumeratie*, simboluri esențializate ale misterelor Universului: natura înconjurătoare, viața, existența însăși a Universului ("flori"); perceperea extaziantă, simțirea și emoția umană ("ochii" sunt oglinda sufletului); comunicarea prin cuvânt și iubirea prin sărut ("buze") iar moartea ca o componentă structurală a existenței duale și ciclice (viață-moarte), care la Blaga nu este sfârșitul dramatic, ci constituie "marea trecere" într-o lume superioară ("morminte").

● Următoarea secvență lirică exprimă noțiunea filozofică de *cunoaștere paradisiacă*. "Lumina altora" este cunoașterea de care eul liric se detașează cu fermitate, violența verbului "sugrumă" fiind sugestivă pentru consecințele pe care le-ar avea lămurirea misterelor și ar distruge "vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric":

“Lumina altora
 sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
 în adâncimi de întuneric,
 dar eu,
 eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -
 și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
 nu micșorează, ci tremurătoare
 mărește și mai tare taina nopții,”

În *relație de opoziție* cu acest tip de cunoaștere este atitudinea eului liric relevată prin *conjuncția adversativă* (“dar”), *repetiția pronomelui de persoana I singular* (“eu, eu”) și mai ales *opoziția dintre “lumina altora” și “lumina mea”*, din care reies conceptele *cunoaștere paradisiacă și cunoașterea luciferică*:

Pentru valența persuasivă (convingătoare) a acestei concepții, eul liric apelează la *comparația* cu astrul nopții, “luna”, ale cărei raze albe plăsmuiesc difuz contururi tainice, misterioase: “și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții”.

● Secvența poetică următoare revine la definirea *cunoașterii luciferice*, proprie afectivității sinelui poetic, care-și decelează concepția despre ocrotirea și potențarea misterele lumii: “așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ și tot ce-i ne-nțeleș/ se schimbă-n ne-nțeleșuri și mai mari/ sub ochii mei”. *Marca morfosintactică* a verbului/pronomelui la *persoana I singular* - “îmbogățesc”, “eu” - accentuează atitudinea sensibilă, iubitoare de perfecțiune a eului liric.

Finalul poeziei se constituie într-o concluzie ideatică de factură filozofică, eul liric argumentează din nou atitudinea de adâncire și de afecțiune pentru misterele lumii, prin reluarea ultimului vers al primei strofe: “căci eu iubesc/ și ochi și flori și buze și morminte”.

De altfel, ideea filozofică centrală a discursului liric-cunoașterea înseamnă iubire - se poate restrânge la incipitul și finalul poeziei: “Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ [...] căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte”.

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Sugestia modernă a textului liric este susținută, în principal, prin conceptul "**mister**", decelat (dezvăluit) printr-o varietate de **metafore revelatorii**: "corola de minuni", "tainele", "flori", "ochi", "buze", "morminte", "nepătrunsul ascuns", "adâncimi de întuneric", "a lumii taină", "întunecata zare", "sfânt mister", "ne-nțeleș", "ne-nțeleșuri și mai mari". **Metafora filozofică** "lumina mea/ sporesc a lumii taină" revelează **cunoașterea luciferică**, încărcată de iubire, aflată în **relații de opoziție** cu "lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns", care definește **cunoașterea paradisiacă**, rațională, o amenințare la perfecțiunea misterelor lumii. Contrastul ideatic este marcat grafic prin **conjunția adversativă** "dar". **Comparația**, construită cu motive imagistice (*raze, luna, taina, noapte, zare*), "și-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ sporește și mai tare taina nopții/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare" evidențiază pregnant emoția profundă a eului liric, stimulată de magia tainelor universale. **Epitetele în inversiune**: "sfânt mister", "nepătrunsului ascuns", "largi fiori" au rolul de a potența încărcătura afectivă și revelația în fața misterelor lumii.

— **Confesiunea sinelui poetic** excelează în această creație prin **repetiția pronumelui personal** "eu", care esențializează și sintetizează **crezul artistic** blagian și a cărui reiterare demonstrează apartenența poeziei la specia lirică "artă poetică": "eu nu strivesc" (în titlu și incipit), "dar eu/ eu", "îmbogățesc și eu" și "eu iubesc".

— **Expresivitatea** poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin **opoziția negativ/afirmativ a verbelor la persoana I singular și la prezentul gnomic** (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), **mărci** care revelează prezența eului liric, adept al cunoașterii luciferice: "nu strivesc", "nu ucid", "întâlnesc", "sporesc", "îmbogățesc", "iubesc". Ocrotirea și potențarea afectivă a misterelor lumii se află în **relații de opoziție** cu demersul

“altora” de a descifra tainele Universului, reflectare exprimată prin *semantica brutală a verbelor* “nu strivesc”, “nu ucid” în contradicție stridentă cu verbul la persoana a III-a, “sugrumă”, care atentează la desăvârșitul echilibrului al Universului.

Prozodia. Ineditul modern este realizat prin aspectul *versificației*, Blaga cultivând *versul liber*, cu *metrica variabilă* și *ritmul interior* determinate de gândirea sa profund metafizică. Exprimarea ideii într-o frază cu aspect sintactic, dar structurată în versuri albe se numește **ingambament**. Blaga organizează versurile având în vedere accentele ideatice pe cuvinte, esența conținutului fiind exprimată în întreaga frază.

Referindu-se la stilul înnoitor al lui Lucian Blaga, Eugen Lovinescu afirma că poetul din Lancrăm este “unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre”.

“LUMINA”

de Lucian Blaga

(autor canonic)

- perioada interbelică -

- artă poetică filozofică modernă -

- poezie lirică -

- lirism subiectiv -

Lucian Blaga s-a născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm din județul Alba, sat ce poartă-n nume “sunetele lacrimii”. Copilăria sa a stat, după cum el însuși mărturisește, “sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului”, autodefinindu-se “mut ca o lebădă”, deoarece viitorul poet nu a vorbit până la vârsta de 4 ani. Se stinge din viață la 6 mai 1961 și este înmormântat în satul natal, Lancrăm.

Monumentalitatea operei lui Lucian Blaga stă în îmbinarea de mare profunzime a poeziei cu filozofia, care

mărturisește - prin bogăția metaforică, prin terminologia originală - viziunea sa poetică, lirica evoluând atât în raportul dintre eu și lume, cât și în modalitatea de expresie.

“Poemele luminii” (1919), primul volum de poezii, este dominat de un puternic vitalism, de dorința eului poetic de a se contopi cu misterele Cosmosului. Principalele teme ale creațiilor lirice din acest volum ilustrează natura, iubirea și moartea, concepte esențiale ale existenței.

Poezia “Lumina” a fost publicată în revista “Glasul Bucovinei”, în 1919 și inclusă apoi de Lucian Blaga în volumul de debut, “Poemele luminii”, apărut în același an.

Tema. Poezia este o **confesiune-artă poetică** și concentrează, în germene, întreaga lirică erotică din volum, intensitatea iubirii fiind exprimată prin metafora revelatorie a “luminii”, ca motiv central ce definește starea spirituală, de “iluminare”, a eului liric.

Titlul poeziei, “Lumina” este o *metaforă revelatorie* reprezentativă pentru sistemul filozofic al lui Lucian Blaga și sugerează cunoașterea prin iubire a Universului, cu trimitere la Geneza vieții, constituind, totodată, un concept esențial pentru existență.

*(Structura poetică și semnificațiile lirico-filozofice,
limbaj artistic)*

Poezia “Lumina” este structurată în **trei secvențe lirice**: prima și ultima strofă ilustrează monologul eului liric adresat iubitei; strofele a doua și a treia compun un tablou cosmogonic, iar strofa a patra exprimă, printr-o interogație retorică, incertitudinea și neliniștea provocate de natura misterioasă a luminii.

Strofa întâi. Incipitul poeziei este reprezentat de lumina devenită senzație trăită și receptată de eul liric până în străfundurile ființei sale: “Lumina ce-o simt”. Sensul conceptului este același cu “lumina mea” din poezia “Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, imaginată ca un principiu energetic universal ori ca sursă a cunoașterii luciferice.

Lumina care-i năvălește în inimă la apariția iubitei (“Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi n piept când te văd”) sugerează extazul iubirii și “un strop”, (“poate că ultimul”) din lumina originală, trăirea căpătând dimensiuni cosmice: “oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viață?”. *Metaforele* “ziua dintâi” și “lumina aceea-nsetată adânc de viață” definesc lumina primordială, forța demiurgică orbitoare care a făcut să se nască viața. Misterul iubirii este comparabil cu miracolul Creației. *Sinestezia* (figură de stil care transpune metaforic un simț în limbajul altui simț -n.n.) creează stări tumultuoase prin fuziunea imaginii motorii cu cea vizuală: “Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd”.

Strofa a doua. Nașterea Universului este precedată de haosul primar, de “Nimicul” care “zăcea-n agonie” și “plutea-n întuneric”, până când “Nepătrunsul” a făcut un semn și a rostit cuvintele biblice “Să fie lumină!”. *Relațiile de opoziție* “întuneric”/”lumină” susțin ideea Genezei, când “a despărțit Dumnezeu lumina de întuneric” (“Vechiul Testament. Geneza, Facerea”). Conceptul haosului inițial este definit prin *metafora* “Nimicul”, iar Creatorul (Marele Anonim cum îl numește Blaga) prin *metafora revelatorie* “Nepătrunsul”, care, în poezia “Eu nu strivesc corola de minuni a lumii” - “Nepătrunsului ascuns”- sugerează misterele Universului. *Verbele la imperfect* (“zăcea”, “plutea”) sugerează atemporalitatea ce definește haosul primordial, iar *perfectul compus în inversiune* - “dat-a”- și *conjunctivul* “Să fie”, ambele cu *nuanță imperativă*, exprimă porunca Divină a Genezei.

Strofa a treia începe cu explozia luminii care a cuprins într-o clipă lumea, “O mare/și-un vișor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:”. *Enumerația substantivelor* “de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi, [...] de lume și soare” sugerează prin aceste simboluri principalele componente ale vieții, de care are parte sufletul omenesc în întreaga sa existență: slăbiciunile, sentimentele, idealurile, patimile lumești și celești.

Strofa a patra este un *distih* și este realizată sub forma unei *interogații retorice* care exprimă ideea dispariției luminii

orbitoare "de-atunci", strălucire fără nicio legătură cu lumina primordială. Revelația cului liric privind imaginea lumii aflate în pericol de a se desacraliza este sugerată de metafora "orbitoarea lumină", incertitudinea receptării misterelor fiind exprimată de *sintagma dubitativă* "Cine știe?".

Ultima strofă o reia, parțial, pe prima, fiind tot un monolog liric adresat iubitei. Eul intim se pătrunde de extazul sentimentului erotic exprimat prin *metafora revelatorie* a luminii, reacție afectivă intensă, care-l invadează în prezența femeii iubite: "Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd - minunato". *Vocativul superlativ*, "minunato", sugerează desăvârșirea eternului feminin întruchipat de iubită, fiind și prima referire la această ipostază erotică. Din lumina originară, ca sursă a Genezei, nu a mai rămas decât "ultimul strop", care se dovedește a fi misterul iubirii, calea esențială de cunoaștere și de viață: "e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi". Ideea constituie substanța fundamentală a filozofiei lui Lucian Blaga în definirea cunoașterii luciferice, care s-ar putea sintetiza în afirmația: cunoașterea înseamnă iubire. Nuanța *dubitativă* "poate" concentrează incertitudinea cului liric despre faptul că, din toată "lumina aceea-nsetată adânc de viață", n-a mai rămas decât "un strop" pentru iubire.

Prezența în poezie a *persoanei I și a II-a singular* manifestată atât în desinența verbelor, cât și prin pronume susțin ideatic **lirismul subiectiv** și încadrarea creației în specia **artă poetică**.

Ca *element de recurență*, se evidențiază în poezie conceptul "lumina", care devine *leitmotiv* prin prezența lui în fiecare strofă: "Lumina ce-o simt", "un strop din lumina", "lumina aceea-nsetată", "Să fie lumină!", "nebun de lumină", "orbitoarea lumină".

Marin Mincu, definind simbolul luminii, afirmă că "sensul de *lumină a cunoașterii* este total suprapus sensului primordial al existenței, al ființei. Verbul *a crea* devine și el sinonim cu punerea la imperativ a verbului a fi. Sinonimia blagiană este deci o chestiune de semantică poetică originală: *a fi* devine sinonim cu *a crea* și *a cunoaște*".

“GORUNUL”

de Lucian Blaga

(autor canonic)

- perioada interbelică -

- elegie filozofică modernă -

- poezie lirică -

Poezia “Gorunul” este o **elegie filozofică** și face parte din volumul de debut al lui Lucian Blaga, “Poemele luminii” (1919), în care temele predominante sunt iubirea, natura, moartea.

Tema poeziei este ilustrată de meditația poetului asupra morții, pe care o percepe nu ca pe un final implacabil și neașteptat, ci ca pe o “mare trecere” într-o altă stare spirituală, care se apropie pe măsură ce viața alunecă treptat spre neant. Presimțirea morții este o componentă a vieții și se dezvăluie progresiv pe parcursul poeziei, ceea ce relevă lirica expresionistă în care se înscrie creația lui Lucian Blaga.

Ideea poetică exprimă senina detașare, liniștea filozofică, meditativă, cu care Blaga își contemplă curgerea lentă a vieții în neființă.

Sursele de inspirație ale poeziei “Gorunul” se află în *mitologia universală, folclorul național și literatura cultă*.

În *mitologie*, gorunul este arborele cosmic, ce simbolizează un spațiu de comunicare între Cer, Pământ și Infern, pe care Mircea Eliade îl consideră “axis mundi” și apreciază - în studiul “Sacru și Profan” - că, la Blaga, “Imaginea arborelui n-a fost aleasă numai pentru a simboliza Cosmosul, dar și pentru a exprima viața, tristețea, nemurirea, înțelepciunea”. Marin Mincu subliniază ideea că gorunul este un copac sacru, un “simbol al morții și totodată al perenității”, făcând referiri la gorunul lui Horia, “aflat nu departe de mormântul altui erou, lăncu”. N. Balotă susține că acest arbore totemic al vegetației carpatine - gorunul - semnifică în mitologie “trecerea din

realitatea timpului în eternitatea Universului prin sentimentul morții”.

În ceea ce privește *sursa folclorică*, poezia lui Blaga a fost asemănată, ca punct de plecare, cu balada “Miorița”, unii critici considerând că esența ambelor creații constă în atitudinea omului de a-și accepta moartea cu detașare, ca pe un dat firesc al existenței. Totuși, seninătatea ciobănașului în fața morții este o stare asumată cu înțelepciune, considerând că moartea este singurul final al vieții, pe când liniștea ce “picură” în sufletul poetului Blaga este dobândită prin meditația profund filozofică asupra existenței spirituale a omului, ca parte componentă a Universului. Testamentul ciobănașului este o decizie luată din cauza amenințării cu moartea iminentă, pe când Blaga presimte sfârșitul ca pe o ipoteză existențială, contemplând imaginea sicriului în trunchiul gorunului.

Din *literatura cultă*, cea mai apropiată elegie asemuită cu “Gorunul” lui Blaga este “Mai am un singur dor” de Mihai Eminescu, criticii literari remarcând în primul rând tema comună celor două poezii, viziunea filozofică a vieții și a morții. Există însă și deosebiri între cele două elegii, mai întâi că Eminescu exprimă direct sensul cuvintelor, stârnind astfel trăirile, pe când la Blaga sensul se conturează treptat, prin trăiri dezvăluite pe parcursul poeziei. Mihai Eminescu exprimă în mod direct iminența morții, scriind testamentar: “Mai am un singur dor / În liniștea serii / Să mă lăsați să mor / La marginea mării”. La Lucian Blaga “marginea de codru” nu semnifică sfârșitul vieții și liniștea simțită de poet nu este una cosmică, ci una organică (“stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge”), percepând-o ca pe o scurgere ireversibilă a timpului (“cu fiecare clipă care trece”), ideea filozofică a antichității, “fugit irreparabile tempus”, regăsindu-se atât la Eminescu, cât și la poeții europeni (Lamartine).

Gorunul este, în poezia lui Blaga, un simbol sacru al

condiției omului în Univers, semnificând ideea că viața și moartea cuprind deopotrivă ființa umană și copacul și că între cei doi există o comunicare spirituală.

(Structura și compoziția textului liric)

Poezia "Gorunul" este structurată în **trei secvențe lirice**, aflate într-o gradație evidentă atât din punct de vedere ideatic, cât și din punct de vedere spațial, ilustrând pregnant presimțirea morții într-un cadru imaginat panoramic, de la general la particular. În plan spiritual, **stările evolutive** ale poetului sunt exprimate prin *verbe sugestive*, majoritatea **la timpul prezent**: "aud", "bate", "curg", "zac", "simt", "dezmierzi", "picură", "trece" și altele **la timpul viitor**, cu *nuanță dubitativă*: "poate" că "îmi vor ciopli", "voi gusta-o". Gradația în plan spațial este **vizuală**, imaginată **panoramic**: de la "limpezi depărtări" la un "turn", cu "clopot", la gorun, frunză, trunchi, inimă, sânge și, în final, la "siciul meu" crescut în gorunul "din margine de codru".

Prima secvență debutează cu percepția auditivă a morții prin verbul la prezentul continuu -"aud"- și prin substantivul "un clopot"-, idee la care poetul cugetă încă din timpul vieții -"bate ca o inimă". Formula artistică a **incipitului** se definește, așadar, printr-o uzanță **deictică** spațială, "depărtări" și prin **verbul sentiendi la persoana I**, care exprimă certitudinea eului liric: "aud".

"În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge."

Presimțirea neantului este în directă legătură cu natura, poetul meditând într-un cadru propice, în "limpezi depărtări", turnul are trăsături omenești -"în pieptul unui turn"-, iar clopotul măsoară, cu "zvonuri dulci", scurgerea timpului. **Verbul** ce exprimă **incertitudinea**, "îmi pare", potențează ideea de **picurare a morții în viață**, care provoacă o **liniște simțită organic de eul poetic**: "stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge". Marin Mincu afirma că "liniștea naturii curge în venele omului, inima omului bate profund în pieptul împrejurimilor".

În a doua secvență, poetul *se adresează direct* copacului sacru printr-o întrebare filozofică privind acceptarea morții cu senzația liniștii ce domină întreaga natură, cu care poetul se simte într-o deplină armonie: "Gorunule din margine de codru,/ de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace/ când zac în umbra ta/ și mă dezmiierză cu frunza-ți jucăușă?". Forma de *superlativ* dată cuvântului "pace" prin determinantul "atâta" este o *metaforă a tăcerii cosmice*, o liniște solemnă, în timp ce *metafora* "umbra" semnifică ființa muritoare, trecătoare prin lumea aceasta concretă, idee sugerată și de verbul "zac".

Ultima secvență începe cu o întrebare filozofică tulburătoare care potențează presimțirea morții prin *verbul dubitativ* "poate", eul liric contemplând taina neființei ce capătă contur în trunchiul gorunului, sub forma sicriului: "O, cine știe? – Poate că/ din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul". Identitatea dintre condiția omului și cea a gorunului este percepută cu "liniștea" trecerii în moarte - "și liniștea/ ce voi gusta-o între scândurile lui" - care cuprinde deopotrivă poetul și gorunul. Certitudinea că moartea există din timpul vieții - "o simt" - este atenuată filozofic prin *adverbul* "pesemne", deși poetul este "mut" de revelație, nevrând să deranjeze, să strice ordinea universală:

O, cine știe? – Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scândurile lui,
o simt pesemne de acum:
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet
și mut
ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru."

El ascultă "cum crește-n trupul tău sicriul" și accentuează ideea că ființa este supusă morții: "trupul tău" – "sicriul meu".

Finalul poeziei ilustrează ideea că viața oricărei ființe se scurge cu fiecare clipă înspre moarte, “cu fiecare clipă care trece”, existând o îmbinare perfectă între om și natură, care alcătuiesc, în elegia lui Blaga, o singură structură. Cu toate acestea, **moartea** nu trezește spaimă, groază, ci se insinuează lent și liniștit în sufletul poetului, ca **presimțire**, concentrând stările lirice în ideea **curgerii ireversibile a timpului** (“*tempus irreparabile fugit*”).

Conceptul “mister” este ilustrat în această elegie prin **taina morții**, fascinantă pentru poetul căruia i se revelează treptat acest mister esențial din Univers.

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Modernitatea sugestiei care particularizează lirica lui Lucian Blaga rezidă, în mod inedit, din **metafora revelatorie**, care domină poezia, îmbinată cu **metafora plasticizantă** și cu **figurile de stil tradiționale**.

Metaforele plasticizante păstrează factura tradițională a liricii prin procedee artistice: **epitetele** “limpezi depărtări”, “stropi de liniște”, “zvonuri dulci”; **comparație** - “bate ca o inimă un clopot”.

- **metafore revelatorii**: “de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace”, “o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet”, “ascult cum crește-n trupul tău sicriul/ sicriul meu” sugerează presimțirea morții, ca mister al existenței umane în Univers.

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin verbele dubitative “îmi pare”, “pesemne”, “poate” și prin prezentul gnomic (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) al verbelor (“sentienti”) la persoana I singular: “aud”, “simt”, “ascult”. Confesiunea sinelui poetic se manifestă și prin **pronumele la persoana I**: “meu”, “îmi”, “mă”. Opoziția eu/tu este accentuată prin sintagmele “trunchiul (trupul) tău”/ “sicriul meu” sugerând coeziunea indestructibilă între existența umană și natura cu care eul liric armonizează spiritual și în moarte. Verbele la viitor sugerează perspectiva așteptării și întâlnirii cu moartea, într-un cândva nedefinit: “vor ciopli”, “voi gusta”.

Ștefan Munteanu, în studiul “O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga”, afirmă că “Prezentul și viitorul sunt

singurele forme vii ale timpurilor verbale, care desemnează faptele fie în desfășurarea lor actuală, fie din perspectiva așteptării și întâlnirii cu ele". De altfel, în același studiu, el publică o statistică impresionantă, constatând că, din cele 30 de poezii analizate din volumul "Poemele luminii", 23 sunt scrise exclusiv la timpul prezent, în 6 poezii prezentul este asociat cu viitorul și numai într-o singură poezie ("O toamnă va veni") verbele sunt toate la timpul viitor.

Versificația are un rol esențial în accentuarea semnificațiilor filozofice și ideatice, deoarece **versurile nu au rimă și sunt inegale**. Versurile scurte, de unul sau două cuvinte scot în evidență stările poetului, ideile lui filozofice, esențele spirituale: "îmi pare", "și liniștea", "și mut", "sicriul meu", iar procedeul folosit este **enumerarea prin "și"**, potențând receptarea fiecărui termen în parte. Un alt procedeu al versificației lui Blaga este **ingambamentul (enjambamentul)** care constă în continuarea ideii poetice în versul următor, fără a marca aceasta prin vreo pauză, versurile putând forma o frază literară și fiind delimitate aleatoriu:

"În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge."

Ingambamentul este un procedeu stilistic intelectualizat, sugerând o muzicalitate ondulată a frazei, cu pauze surprinzătoare, care nu țin seama de finalurile versurilor.

Motivul gorunului, ca spațiu de refugiu al eului poetic (așa cum Eminescu are motivul teiului) este specificat de Blaga într-o mărturisire făcută la vârsta maturității: "Văd peisajul nou cu toate ale sale, căci mă uit de jos în sus. Sunt într-adevăr sub o sprânceană de pădure. În dosul căsuței – niște splendizi goruni. [...] Stau întins mai mult sub bolta cerească decât pe pământ, cu fața în sus".

"PARADIS ÎN DESTRĂMARE"

de Lucian Blaga
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- elegie filozofică modernă -
- poezie lirică -
- lirism obiectiv -

Poezia "Paradis în destrămare" de Lucian Blaga este inclusă în volumul "Lauda somnului", apărut în 1929 și valorifică **mitul biblic**, conform căruia Dumnezeu a pus heruvimii cu săbii de foc să păzească pomul vieții de cei care ar fi tentați să culeagă fructul păcatului: "Și izgonind pe Adam, l-a așezat în preajma raiului celui din Eden și a pus heruvimi și sabie de flăcări vâlvâitoare să păzească drumul spre pomul vieții" (Facerea, 3,24).

Tema poeziei "Paradis în destrămare" o constituie viziunea apocaliptică a Universului aflat în pericolul de a pieri, din cauza lumii care și-a pierdut sacralitatea.

Ideea este ilustrată de starea de istovire și sentimentul de singurătate a eului poetic, aflat sub un cer în care Dumnezeu nu mai există, nu mai vrea să apere o lume desacralizată.

Semnificația titlului. Cuvântul "Paradis" semnifică Universul încărcat de mistere, care este într-un proces de "destrămare", din cauza lumii care și-a pierdut sacralitatea, titlul "Paradis în destrămare" fiind o metaforă revelatorie care semnifică semnalul de alarmă prin care Blaga avertizează omenirea că veacul se află în declin și merge spre pieire.

(Structura și compoziția textului liric)

Discursul liric se constituie într-un tot unitar, în care se desprind două valori ale semnificațiilor lirico-filozofice: o valență care grupează elementele paradisiacului: "portarul înaripat", "serafimi", "arhangheli", "porumbelul Sfântului Duh", "îngeri", "apa vie" și cealaltă care concentrează

elementele ce demitizează, ducând la destrămarea Paradisului: "cotorul de spadă fără de flăcări", "părul nins", "îngerii goi zgribulind", "greutatea aripelor".

Portarul care păzește poarta Raiului "mai ține întins/ un cotor de spadă", care nu mai are flăcări, așadar nu mai poate apăra sacralitatea, iar poetul, semnificat prin portar, se simte învins fără luptă. "Serafimi cu părul nins" simbolizează oamenii ce se află sub imperiul "Marii treceri", Absolutul s-a retras din lumea aceasta și răătăcește fără sens în Univers:

"Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără de flăcări.

Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.

Pretutindeni pe pajiști și pe ogor

Serafimi cu părul nins

însetează după adevăr,

dar apele din fântâni

refuză gălețile lor."

Făpturile "însetează după adevăr,/ dar fântânile refuză gălețile lor", ogorul cunoașterii este arat "fără îndemn", cu pluguri primitive, "de lemn", chiar și arhanghelii suferă din pricina greutateii "aripelor", nu mai există nicio lumină, nicio speranță de salvare a paradisului lumii, "porumbelul Sfântului Duh,/ cu pliscul stinge cele din urmă lumini."

"Arând fără îndemn

cu pluguri de lemn,

arhangheli se plâng

de greutatea aripelor."

Îngerii sunt zgribuliți și desacralizați prin umanizarea lor. locul sfânt nu mai există, ei "se culcă în fân", iar poetul se lamentează cu disperare, semnalând pericolul picirii: "vai mie, vai țic".

Locul părăsit este sugerat de păianjenii care au otrăvit "apa

vie", ca simbol al vieții, iar sfârșitul lumii e prevestit într-un mod tragic, întrucât nu va mai exista niciun fel de speranță, "țărâna va seca poveștile", ceea ce înseamnă **moarte spirituală**, dacă dispar și poveștile:

"Trece printre sori vecini
porumbelul Sfântului Duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fân:
vai mie, vai ție,
păienjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putrezi și îngerii sub glie,
țărâna va seca poveștile
din trupul trist."

Motivul fântânii sugerează cunoașterea și un îndemn spre cunoaștere, pe care poetul îl adresează oamenilor, dar aceștia refuză să se îndrepte spre o încărcătură spirituală sacră, de aceea Paradisul este pe cale de a se destrăma.

Limbajul artistic este asemănător cu stilul pastorealei cânturărești din secolul al XVIII-lea, Blaga dând cuvintelor care denumesc noțiuni concrete un sens spiritualizat.

Poezia este alcătuită dintr-o varietate de *metafore revelatorii*, cu semnificații profund filozofice: "Nu se luptă cu nimeni,/ dar se simte învins" sugerează singurătatea și neputința poetului în lumea desacralizată, "paradis în destrămare" semnifică pericolul pieirii Universului fascinant prin misterele care n-ar trebui tulburate. *Invocația retorică* "vai mie, vai ție" exprimă disperarea neputinței poetului de a "salva" spiritual omenirea.

Dramatismul poeziei este cutremurător prin **semnalul de alarmă** pe care Lucian Blaga îl trage privitor la posibila **dispariție a lumii**, care, odată cu trecerea timpului se desacralizează: "Lirism gnoseologic, lirismul lui Blaga se constituie din aspirația spiritului său la cunoașterea totală." (Vladimir Streinu).

ION BARBU
(1895 – 1961)
- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC
(Etape ale creației)

Ion Barbu, poet și matematician, pseudonimul lui *Dan Barbilian*, s-a născut la 19 martie 1895 la Câmpulung-Muscel și a murit la 11 august 1961, la București. Asistent al celebrului matematician Gheorghe Țițeica, Barbu a devenit poet din ambiția de a-i demonstra colegului și prietenului său, Tudor Vianu, că poate scrie și literatură.

Lirica lui Ion Barbu ilustrează, după propria mărturisire, *relația dintre matematică și poezie*: “Ca în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlnește cu poezia”. A debutat cu poezia “Ființa” în revista “Literatorul” a lui Al.Macedonski și se formează ca poet modern prin colaborarea cu cenaclul “Sburătorul”, Eugen Lovinescu apreciindu-l ca “poet mare”. Deși contemporan cu Blaga și Arghezi, poezia lui Ion Barbu este mai aproape de concepția unor poeți moderni ca Mallarmé, Valéry, Baudelaire, dar și de cântecele de lume ale lui Anton Pann. Creația barbiană exprimă comunicarea poetului cu Universul prin contemplarea lumii în totalitatea ei, confirmând starea de intelectualitate, izvorâtă din concepția că “pentru mine poezia este o prelungire a geometriei”.

Aspirația sa către lirismul pur presupune o stare inițiativă, ce nu poate fi exprimată decât într-un limbaj încifrat, în care *concizia* este formula cea mai aleasă a lirismului barbian, concretizată în *imagini-sinteză*, *propoziții eliptice*, asocieri de cuvinte deseori șocante. Versul lui Ion Barbu nu se supune

niciunei reguli de logică între cuvinte, făcând ca limbajul său să fie criptic și ermetic.

Tudor Vianu desprinde, în creația lirică barbiană, **trei etape esențiale**, pe care le evidențiază în lucrarea "Introducere în poezia lui Ion Barbu" (1935):

1. **Etapa parnasiană** cuprinde creația publicată între 1919 – 1920 în revista "Sburătorul" a lui Eugen Lovinescu, din care fac parte poezii ca: "*Lava*", "*Munții*", "*Copacul*", "*Banchizele*", "*Panteism*", "*Arca*", "*Pytagora*", "*Râul*", "*Umanizare*" etc. și care exprimă puternice **trăsături parnasiene**. [*Curentul literar numit parnasianism, apărut în Franța la mijlocul secolului al XIX-lea, cultivă o poezie impersonală, obiectivă, glacială, un joc al formei și al imaginii, manifestându-se ca reacție fermă împotriva romantismului, care suprasaturase lumea literară prin exces de sentimentalism și fantezie.*]

În acest registru se înscrie poezia "*Panteism*", în care poetul face un legământ al lepădării de păcatul contemplației abstracte a naturii. În favoarea trăirii profunde a vieții în conștiință: "Vom merge spre fierbinte, frenetica viață,/ Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt,/ Uitat să fie visul și zborul lui înalt,/ Uitată plâsmuirea cu aripe de ceață!". În alte creații, Barbu transferă **trăirile sale interioare**, aspirațiile sufletului său asupra unor **simboluri "obiective"** cum ar fi copacul, munții, râurile ce pot aduna în ele năzuințele și elanurile care mistuie omul: "Hipnotizat de-adâncă și limpedea lumină/ A bolților destinse deasupra lui, ar vrea/ Să sfărâme zenitul și-nnebunit să bea/ Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină..." ("*Copacul*").

Conflictul dramatic al ființei umane între intelectual și senzual, între contemplația "*apolinică*" și trăirea "*dionisiacă*" ("*Umanizare*") este rezolvat de Ion Barbu prin armonizarea lor într-un proces unic, în care **Gândirea** ia forme concrete de "sunet, linie, culoare", iar **Ideea** devine "muzică a formei în zbor". Spre deosebire de parnasianismul francez, Barbu cultivă

formula poetică a unui "lirism omogen" pe care-l desăvârșește în următoarele etape ale creației.

2. Etapa baladică și orientală (1921–1925) se caracterizează printr-o poezie epică, "baladică", ce evocă o lume pitorească, de inspirație balcanică sau autohtonă, asemănătoare concepției lui Anton Pann. Poezia "*Nastratin Hoge la Isarlâk*" este o meditație și o satiră în același timp asupra stării de solitudine, în care cetatea albă Isarlâk este simbol al unei lumi mai drepte, așezate "la mijloc de Râu și Bun" și al echilibrului vieții aflate "într-o slavă stătătoare".

Sub raportul limbajului modern, una dintre cele mai surprinzătoare poezii este "*Domnișoara Hus*", povestea unei iubiri pătimașe și a unei tragicomice domnișoare care-și cheamă de pe cealaltă lume iubitul "uituc", printr-o incantație a descântecului: "Buhuhu la luna șuie,/ Pe gutuie să mi-l suie,/ Ori de-o fi pe rodie:/ Buhuhu la Zodiac;/ Uhu... Scorpiei surate,/ Să-l întoarcă d-a-ndarate,/ Să nu-i rupă vrun picior/ Câine ori Săgetător!".

În poemul "*După melci*", Ion Barbu stilizează motive folclorice încărcate de magie, pentru a ilustra o experiență inițiativă în tainele naturii, o adevărată filozofie a dramei de cunoaștere. În această etapă se înscrie și poezia "*Riga Crypto și lapona Enigel*".

3. Etapa ermetică (1925 – 1926) este marcată de un limbaj criptic, încifrat, o exprimare abreviată, uneori în cuvinte inventate, definind în esență modernismul liric. [Conceptul "ermetic" înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelație și inițiere, amintind de Hermes, zeul grec care deținea secretele magiei astrologice].

"*Oul dogmatic*" metaforizează ideea "nunții" ca miracol al Creației Universale, un simbol al misterului dinaintea nuntirii, de dinaintea Genezei. Oul este simbolul esenței Universului, al imaginii eterne a increatului, ca argument al unor lumi mărunte ce "păstrează dogma", al repetabilității macrocosmosului la nivel de microcosmos. Oul este obiect de contemplație: "E dat acestui trist norod/ Și oul șters ca de mâncare,/ Dar viul ou, la vârful cu plod,/ Făcut e să-l privim la soare!".

În *“Ritmuri pentru nunțile necesare”*, Ion Barbu exprimă ideea de cunoaștere prin trei căi esențiale: prin eros (senzuală), prin rațiune și prin contemplație poetică. Fiecare dintre cele trei căi este simbolizată printr-o “nuntă”, ca simbol al comuniunii cu esența lumii, erosul fiind dominat astral de Venus, rațiunea de Mercur, iar contemplația poetică de Soare. Poezia *“Uvedenrode”* exprimă aceeași temă a “nunții”, iar titlul - un cuvânt inventat de poet - definește un spațiu de coșmar, “o râpă a gasteropodelor”, ca simbol al vieții pure vegetative.

Volumul de poezii *“Joc secund”* (1930) relevă concepția lui Ion Barbu despre lume și viață asemănătoare cu aceea a lui Platon și anume că arta, ca și lumea, este o copie a ideilor.

Arta poetică a lui Barbu, ilustrată în poeziile *“Joc secund”* și *“Timbru”*, este dezvăluită în mărturisirea poetului: “Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții”. Creația *“Joc secund”* exprimă aceste trei idei: a lumii purificate în oglindă, ideea autocunoașterii și ideea actului intelectual ca afectivitate lirică. În poezia *“Timbru”*, poetul este fascinat de lucruri, de piatră, de humă, de unda mării, atribuindu-le suflet, de aceea el simte o comuniune desăvârșită a spiritului său cu plăsmuirea cosmică, iar poezia care cuprinde toate acestea la un loc este “un cântec încăpător”: “Ar trebui un cântec încăpător, precum/ Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;/ Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum”.

Ion Barbu este un poet singular în literatura română, creator al unui univers liric și stilistic inedit, profund și tulburător, un poet al esențelor exprimate într-un limbaj criptic, care exprimă atât de mult în cuvinte puține și la care “concizia este virtutea capitală a stilului său” (Tudor Vianu).

“DIN CEAS, DEDUS ...” (“JOC SECUND”)

de Ion Barbu
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie ermetică -
- poezie lirică -

Definiție: Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.

Lirica modernă a lui Ion Barbu (1895-1961) ilustrează, după propria mărturisire, relația dintre matematică și poezie: “Ca în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlnește cu poezia”.

Etapa ermetică (1925 – 1926), din care face parte volumul “Joc secund”, este marcată de un limbaj criptic, încifrat, o *exprimare abreviată*, uneori în cuvinte inventate: “Nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte” (T.Vianu). Conceptul “ermetic” înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelație și inițiere, amintind de Hermes, zeul grec care deținea secretele magiei astrologice.

Volumul de poezii “Joc secund” (1930) exprimă concepția lui Ion Barbu despre lume și viață asemănătoare cu aceea a lui Platon și anume că arta, ca și lumea, este o copie a ideilor, “imitația unor imitații” (T.Vianu). Artă poetică a lui Barbu este ilustrată de poeziile “Din ceas, dedus...” și “Timbru”, crez artistic definit de poet: “Versul căruia ne

închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții”.

Poezia “Din ceas, dedus...” este numită de unii critici literari “Joc secund”, după numele volumului în deschiderea căruia este inclusă, mai ales că poetul nu i-a pus un titlu, intenția lui fiind ca acest text liric să inițieze cititorul într-un univers unic, inconfundabil. Poezia este, așadar, **modernă și o artă poetică** a liricii lui Barbu, în sensul unei concepții exprimate într-un limbaj și o viziune aparte, specifice poetului-matematician.

În spirit modern, imaginarul poetic barbian transfigurează realitatea concretă prin oglindirea în sinele liric, răstrântă apoi, purificată, sub forma poeziei, ca act intelectual de autocunoaștere.

(Structura și compoziția textului poetic)

Modernismul poeziei “Din ceas, dedus...” a lui Ion Barbu rezidă din caracterul de **artă poetică**, întrucât cele **două catrene** constituie chiar “definiția însăși a poeziei”, în care Barbu definește o lume de esențe ideale, prin detașarea totală de real. Poezia este, în concepția lui Barbu, un *joc* al esteticului pur, “un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă” (G.Călinescu).

Tema poeziei exprimă, în principal, ideea lumii purificate prin reflectarea în oglindă, a creației translatate din sine înapoi în realitate, printr-un joc secund, printr-un act intelectual ca afectivitate lirică.

Strofa întâi surprinde, într-o frază eliptică de predicat, ideea poetică a *reflectării realității în oglindă*, plasează expresia artistică în *atemporal*:

“Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,

Intrată prin oglindă în mântuit azur,

Tăind pe înecarea cirezilor agreste,

În grupurile apei, un joc secund, mai pur.”

Eul liric iscodește în real - "Din ceas" - **frumosul** - "adâncul acestei calme creste" -, care se răsfrânge în sine însuși: "Intrată prin oglindă în mântuit azur". Timpul barbian, "dedus", este neclintit, fără curgere, Alexandru Paleologu considerându-l "sustras oricărei prize a temporalității curente", iar G.Călinescu îl definește ca "o ieșire (dedus) din contingent (din ceas)". Eul liric, cum însuși mărturisește, restrânge spațiul poetic la "o lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru". Actul creației capătă astfel valori narcisiste, poezia fiind un produs al minții. Așadar, în viziunea lui Ion Barbu, poezia este un proces exclusiv intelectual, "un joc secund mai pur", ca manifestare strictă a minții, în care se reflectă realitatea, "Tăind pe înecarea cirezilor agreste, / În grupurile apei, un joc secund, mai pur". Oglindirea lumii înconjurătoare în luciul apei se accentuează printr-o subtilă *antiteză* între "calme creste" și "cirezile agreste" (câmpenesc, rustic), iar *oximoronul* "adâncul [...] crestei" dezvăluie ideea că arta este "o răsfrângere la puterea a doua a realității". (T.Vianu).

Strofa a doua exprimă o altă viziune despre poezie, care este "Nadir latent", (nadir = punct imaginar pe bolta cerească, diametral opus zenitului și aflat la intersecția dintre verticala locului, de unde privește observatorul, cu bolta cerească din emisfera opusă), sugerând concepția matematică a lui Barbu despre creația lirică:

"Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor *invers* le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi."

"Poetul ridică însumarea", calculează un punct imaginar al ideilor în înaltul infinit al spațiului exterior și întâlnește poezia, simbolizată prin *metafora* "harfe resfirate", aflată în "zbor *invers*" spre esențele nevăzute și neștiute ale Universului. Ca și la Arghezi, actul creator înseamnă **trudă**, eul liric "istovește" pentru "cântec", iar creația își are riscurile și jertfele ei, căci înțelesurile se pot pierde uneori, ele neputând ajunge în mod desăvârșit la cititor. Această **tristețe poetică** este exprimată



prin *verbul* aflat la *prezentul etern*, ca o autoadresare, “le pierzi” ori printr-un *participiu*, “ascuns”, sugestiv pentru sensurile absconse ale poeziei. *Transparența imaginilor artistice* este simbolizată prin *metafora* meduzelor ce schimbă culoarea apei de la suprafața mării, formând “clopotele verzi” și atrăgând astfel privirile până în străfundurile misterioase, așa cum orice creație transpune artistic realitatea. G.Călinescu interpreta metafora astfel: “Poezia e [...] lumina fosforescentă a meduzelor care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid”.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Modernitatea expresivității care particularizează lirica lui Ion Barbu rezidă, în mod inedit, din acuzația de neclaritate în expunerea ideilor și de încifrare, de ambiguizare a simbolurilor, dificultatea receptării ei fiind cauzată de **concizia exprimării**. **Sintaxa poetică** se caracterizează prin *terminologiile științifice*, luate mai ales din matematică - “însușire”-, *neologismele-epitet* - “nadir latent”- și recurgerea la *elipse, dislocări, inversiuni topice, anacolaturi*, îngreunând astfel descifrarea sensurilor clasice ale discursului liric. Așadar, înțelegerea poeziei lui Barbu este dificilă din cauza structurii interioare de natură științifică și a conciziei textului liric, adică “extrema condensare” a stilului său (Tudor Vianu).

Prozodia. Poezia “Din ceas, dedus...”, alcătuită din două catrene, are versuri lungi, cu **măsura** de 13-14 silabe, iar **rima** este **încrucișată**.

Mitul oglinzii, la care apelează arta lui Ion Barbu, este mai mult o modalitate stilistică, prin care realitatea se răsfrânge în conștiința umană ca într-o oglindă sau în luciul apei, iar imaginile reproduse de poet nu sunt copiate, redată exact din lumea exterioară, ci intelectualizate în mod individual. Oglinda semnifică, așadar, “reflectarea ideală și spiritualizată a cosmosului în conștiință” (Șerban Cioculescu).

Poezia "Din ceas, dedus...", model de concizie lirică, capodoperă a creației artistice a lui Ion Barbu, constituie o profundă artă poetică, atât prin concepția poetului asupra rostului și rolului artei, cât și prin aceea că este un adevărat cod ce deschide înțelesurile poetice ale universului liric barbian, cu totul unic în literatura română.

"OUL DOGMATIC"

de Ion Barbu
(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie ermetică -
- poezie lirică -

Ion Barbu (1895-1961), pe numele său adevărat Dan Barbilian, cu performanțe certe în matematică, a devenit poet din ambiția de a-i demonstra colegului și prietenului său, Tudor Vianu, că poate scrie și literatură.

Lirica lui Ion Barbu ilustrează, după propria mărturisire, **relația dintre matematică și poezie**: "Ca în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlnește cu poezia".

Deși contemporan cu Blaga și Arghezi, poezia lui Ion Barbu este mai aproape de concepția unor poeți moderni ca Mallarmé, Valéry, Baudelaire, dar și de cântecele de lume ale lui Anton Pann. Creația lui Barbu exprimă, mai ales, dorința lui de **comunicare cu Universul, de contemplarea lumii în totalitatea ei**, este o stare de intelectualitate, izvorâtă din concepția că "pentru mine poezia este o prelungire a geometriei". Aspirația sa către lirismul pur presupune o stare

inițiativă, ce nu poate fi exprimată decât într-un limbaj încifrat, în care concizia este formula cea mai aleasă a lirismului barbian, concretizată în *imagini-sinteză*, *propoziții eliptice*, asocieri de cuvinte deseori șocante. Versul lui Ion Barbu nu se supune niciunei reguli de logică între cuvinte, făcând ca limbajul său să fie criptic și ermetic.

În studiul "Introducere în poezia lui Ion Barbu" (1935), Tudor Vianu stabilește trei etape esențiale în lirica barbiană:

1. Etapa parnasiană cuprinde creația publicată între 1919 – 1920 în revista "Sburătorul" a lui Eugen Lovinescu, din care fac parte poezii ca: "Lava", "Munții", "Copacul", "Banchizele", "Panteism", "Arca", "Pytagora", "Râul", "Umanizare" etc. și care exprimă puternice trăsături parnasiene. [*Curentul literar numit parnasianism (apărut în Franța la mijlocul secolului al XIX-lea) cultivă o poezie impersonală, obiectivă, un joc al formei și al imaginii, manifestându-se ca reacție fermă împotriva romantismului, care suprasaturase lumea literară prin exces de sentimentalism și fantezie.*]

2. Etapa baladică și orientală (1921–1925) se caracterizează printr-o poezie epică, "baladică", ce evocă o lume pitorească, de inspirație balcanică sau autohtonă, asemănătoare concepției lui Anton Pann. Poeziile "Nastratin Hoge la Isarlâk", "Domnișoara Hus", "După melci", "Riga Crypto și lapona Enigel" se înscriu în această perioadă.

3. Etapa ermetică (1925 – 1926) este marcată de un limbaj criptic, încifrat, o exprimare abreviată, uneori în cuvinte inventate. Conceptul "ermetic" înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelație și inițiere, amintind de Hermes, zeul grec care deținea secretele magiei astrologice.

Poezia "Oul dogmatic" de Ion Barbu, aparținând *liricii ermetice*, a fost scrisă în "Ajunul Paștilor 1925" și publicată în revista "Cetatea literară" (1926), fiind apoi inclusă în ciclul "Uvedenrode" din volumul "Joc secund" (1930).

Tema. “Oul dogmatic” metaforizează ideea “nunții” ca miracol al Creației Universale, al misterului de dinaintea Genezei. Oul este simbolul esenței Universului, al imaginii eterne a increatului, ca argument al unor lumi mărunte ce “păstrează dogma” (normă obligatorie -n.n.), al repetabilității macrocosmosului la nivel de microcosmos.

(Structură, compoziție, limbaj artistic)

Poezia este structurată în **patru secvențe lirice inegale**, delimitate chiar de poet, iar **incipitul** este reprezentat de o afirmație profetică a eului liric, cunoscător al tainelor Universului care sunt, însă, inaccesibile poporului: “E dat acestui trist norod”.

Prima secvență lirică are ca punct de plecare *antiteza* dintre “oul sterp ca de mâncare”, simbol al existenței materiale, meschine, aride și “viul ou, la vârf cu plod”, spiritualizat, simbol al Genezei, așadar, capabil de recreare. (Plodul este embrionul oului, ce se observă în lumină, constituind stadiul inițial din care se dezvoltă și iese puiul - n.n.). Într-un *limbaj ermetic*, eul liric își exprimă concepția despre Geneza Universului, a cărei alcătuire este asemănătoare cu aceea a **germenului creator**, oul: “Cum lumea veche, în cleștar,/ Înnoată, în subțire var”. În esența sa, oul include cele două taine ale Universului, nașterea și moartea, semnificate prin metaforele: “palat de nuntă” și “cavou”. “Nevinovatul, noul ou”, ca element al increatului (element imaginar al preexistenței, de dinaintea creației - n.n.), este alcătuit din “albușul” comparabil cu haosul, cu materia din care ia naștere Universul, elemente definite prin *epitetul dublu*, “galeș”, “închis” și prin *comparația personificatoare* “doarme nins albușul/[...]/ Ca trupul drag, surpat în vis”. **Nuntirea**, ca o adevărată ceremonie de oficiere a începutului Creației, se petrece într-un spațiu pur, neprihănit, “unde glodul/ Pământurilor n-a ajuns”, unind cașt simbolul feminin, “trupul drag”; cu masculinul “plodul”, care-i acordă “Albușului în hialin:/ Sărutul plin”. (hialin = care are aspectul și transparența sticlei -n.n.)



Următoarele trei strofe alcătuiesc secvența a doua, care începe printr-o *adresare directă*, la *persoana a II-a singular*, sub forma unei *interogații* transmise **omului profan** în cunoașterea tainelor Universului: "Om uitător, ireversibil,/ Vezi, Duhul Sfânt făcut sensibil?". Omenirea nu poate înțelege misterele esențiale și, poate tocmai de aceea, se limitează la a accepta necondiționat și a respecta normele imuabile, rigide venite din timpuri ancestrale: "Mărunte lumi păstrează dogma". Eul liric califică omul comun, ignorant printr-un *epitet dublu*, "șters, uituc", și-i amintește, prin *adresare directă* - "Să vezi" - că oul este un simbol ce stă la baza creației divine, idee ilustrată prin imaginea Sfântului Duh. Din cauza incapacității omului de a se iniția în tainele esențiale, acesta a decăzut din punct de vedere spiritual, fiind preocupat numai de viața materială, de "oul roșu" ce se mănâncă de Paște, devenind "Om fără saț și om nerod". Eul liric îl îndeamnă pe om spre cunoașterea absolută, sfătuiindu-l în mod direct să privească oul cu plod în lumina soarelui și astfel spiritul va putea să se pătrundă de ideile superioare ce guvernează Universul: "Un ou cu plod/ Îți vreau, plocon, acum de Paște:/ Îl urcă-n soare și cunoaște!".

Următoarea secvență lirică, a **treia**, scoate în relief una dintre ideile fundamentale din lirica barbiană și anume cunoașterea prin *contemplație poetică*, a cărei nuntire cu esența lumii este dominată astral de Soare. *Metafora* banului - "galben icusar" - definește gălbenușul ca simbol al strălucitorului astru, care constituie forța supremă în Univers, cea care decide destinul, viața și moartea: "Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Și ou și lume". Eul liric accentuează faptul că jocul misterios și tragic al trecerii de la viață la moarte constituie una dintre legile ce guvernează lumea, "Întocma-dogma".

Ultima secvență lirică aduce o notă de profundă și impresionantă originalitate. Eul liric accentuează "încă o dată" ideea că "*oul dogmatic*" nu este destinat hranei - "Dar nu-l sorbi" - și nici procreării - "Și nici la cloșcă să nu-l pui!". Esențială este menținerea oului în starea de increat, fiind menit nuntirii, "Curmi nuntă-n el", pentru că numai astfel se poate

păstra pacea primordială, încremenirea de dinaintea Genezei: "Îl lasă-n pacea întâie-a lui".

Finalul poeziei este alcătuit dintr-un **distih**, prin care se exprimă un tragic sens al vieții, acela că interesul material, "Că vinovat e tot făcutul", este minor, lipsit de importanță și spiritualizare pentru omenire, în **antiteză** cu sacralitatea Genezei prin nuntire universală: "Și sfânt, doar nunta, începutul".

Se remarcă **relația de simetrie** manifestată la începutul și finalul poeziei, prin **antiteza** dintre aspectul material al oului, ca preocupare meschină a omului și simbolul nunții, ca început al Genezei Universului.

Ion Barbu este un poet singular în literatura română, creator al unui univers liric și stilistic inedit, profund și tulburător, un poet al esențelor exprimate într-un limbaj criptic, care exprimă atât de mult în cuvinte puține și la care "concizia este virtutea capitală a stilului său" (Tudor Vianu).

"TIMBRU"

de Ion Barbu

(autor canonic)

- perioada interbelică -
- artă poetică modernă -
- poezie ermetică -
- poezie lirică -

Lirica lui Ion Barbu (1895-1961) ilustrează, după propria mărturisire, **relația dintre matematică și poezie**: "Ca în geometrie înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlnește cu poezia".

Deși contemporan cu Blaga și Arghezi, poezia lui Ion Barbu este mai aproape de concepția unor poeți moderni ca Mallarmé, Valéry, Baudelaire, dar și de cântecele de lume ale lui

Anton Pann. Creația lui Barbu exprimă, mai ales, dorința lui de comunicare cu Universul, de contemplarea lumii în totalitatea ei, este o stare de intelectualitate, izvorâtă din concepția că "pentru mine poezia este o prelungire a geometriei". Aspirația sa către lirismul pur presupune o stare inițiativă, ce nu poate fi exprimată decât într-un limbaj încifrat, în care concizia este formula cea mai aleasă a lirismului barbian, concretizată în *imagini-sinteză, propoziții eliptice, asocieri de cuvinte* deseori șocante. Versul lui Ion Barbu nu se supune niciunei reguli de logică între cuvinte, făcând ca limbajul său să fie criptic și ermetic.

Volumul de poezii "*Joc secund*" exprimă concepția lui Ion Barbu despre lume și viață asemănătoare cu aceea a lui Platon și anume că arta, ca și lumea, este o copie a ideilor. Artă poetică a lui Barbu este ilustrată de poeziile "*Joc secund*" și "*Timbru*", concepție cuprinsă și în mărturisirea poetului: "Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții".

Într-o primă variantă, poezia "*Timbru*" a apărut în revista "Sburătorul", în anul 1926, apoi, în forma definitivă, a fost inclusă în volumul "*Joc secund*" din 1930 și constituie, alături de poezia "Din ceas dedus...", o **artă poetică** pentru lirica lui Ion Barbu.

Semnificația titlului. Timbrul este un imprimat de dimensiuni mici, reprezentând taxa de transport pentru o scrisoare, fiind un element absolut necesar pentru a fi sigur că documentul ajunge la destinatar. Pentru poezia lui Barbu, titlul semnifică marca, emblema liricii sale, aplicat sub forma unei poezii scurte, prin care exprimă concepția despre rostul poeziei, poetul dorind să fie sigur că mesajul transmis ajunge la cititor, care este destinatarul ideilor sale.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia "Timbru" este structurată în două catrene, ilustrând concepția lui Ion Barbu despre poezie ca viață în spirit, temă specifică etapei ermetice. Referindu-se la particularitatea lirică a acestei poezii, Tudor Vianu o definește ca "treptele viziunii", ce fundamentează ideea că poezia reflectă lumea, cosmosul în spirit.

Strofa întâi se constituie într-o *interogație retorică* privind definiția poeziei, prin care Barbu se întreabă dacă orice fel de poezie, simbolizată prin metaforele "Cimpoiul veșted" și "fluierul în drum", este capabilă să exprime stări spirituale profunde și originale. Chiar dacă cimpoiul sau fluierul "sună-ncet" sau "mai tare", durerea este "divizată", nu are penetranță în străfunduri spirituale. Esența lucrurilor este definită de Barbu prin câteva metafore surprinzătoare, el alăturând cuvinte care nu au o relație semantică. Materialitatea inertă și ternă a pietrei capătă strălucire numai prin actul spiritual înalt, "piatra-n rugăciune", huma, ca simbol al creației lumii, trebuie supusă procesului de "despuiare" pentru a se ajunge la esențe, iar "unda logodită sub cer" nu poate fi observată numai ca fenomen al fluxului și refluxului, dacă nu se reflectă în nemărginirea cerului, cu care se află într-o armonie deplină și misterioasă.

"Cimpoiul veșted luncii sau fluierul în drum

Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...

Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare

Și unda logodită sub cer, vor spune - cum?"

În poezia "Timbru", poetul este fascinat, așadar, de lucruri, de piatră, de humă, de unda mării, atribuindu-le suflet, de aceea el simte o comuniune desăvârșită a spiritului său cu creația cosmică, dar numai simpla contemplare a lumii exterioare nu poate crea poezie. Întrebarea retorică a lui Barbu, pe care, de altfel, trebuie să o preia și cititorul, este fără răspuns, deoarece această primă strofă constituie mai degrabă o pledoarie pentru ideea de poezie, care nu poate exprima simple obiecte sau aspecte înconjurătoare, fără ca acestea să fie receptate prin interiorul spiritului poetului.

Strofa a doua accentuează ideea că poezia nu este un simplu inventar al lucrurilor ori al realității divizate. Ea cuprinde toate acestea la un loc și trebuie să fie “un cântec încăpător”, care să illustreze nu numai fragmentar splendorile lumii, ci să exprime și muzica neauzită, ascunsă a esenței lucrurilor, a profunzimilor extatice aflate numai dincolo de aparențe.

“Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.”

Așadar, strofa aceasta constituie răspunsul pe care poetul îl formulează la întrebarea din prima strofă și anume că este nevoie de un alt fel de poezie, care să depășească “cimpoiul” sau “fluierul”. Poezia ar trebui să fie “un cântec încăpător”, în sensul de a putea cuprinde în spirit întreaga viață. Creația artistică încărcată de esențe cosmice este asemuită cu “Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare”, metafora sugerând ideea că “muzica”, semnificația poeziei trebuie sesizată, descoperită, descifrată dincolo de ceea ce se vede. Poezia trebuie să fie o adevărată odă, asemenea imnului de slavă și bucurie intonat de îngeri drept laudă adusă Divinității atunci când a făcut femeia din “coasta bărbătească” a lui Adam: “Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.” Aceeași trăire înaltă, care să exprime extazul, înmărmurirea în fața unei minuni Dumnezeuști, trebuie să emane și poezia ori arta în general.

Prozodia. Poezia “Tîmbru”, structurată în două catrene, are versuri lungi, cu măsura de 13-14 silabe, iar rima este îmbrățișată.

Prin poemele din volumul “Joc secund”, Ion Barbu aduce poezia românească la “extremă condensare”, concizia fiind virtutea capitală a stilului său și, așa cum remarcă Tudor Vianu, “nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte”. Ion Barbu înnoiește creația lirică românească prin ideea că poezia este sublimarea materialității în spirit printr-un “joc secund” al minții și al afectivității poetice.

“RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL”

de Ion Barbu

(autor canonic)

- perioada interbelică -

- baladă cultă filozofică modernă -

- poezie epică -

- tema: Iubirea -

Poezia “Riga Crypto și Iapona Enigel” de Ion Barbu (1895 – 1961) face parte din ciclul “*Uvedenrode*”, ce aparține volumului “*Joc secund*”(1930) și are valoare de simbol pentru creația poetică ulterioară. Subintitulată de autor “Baladă”, poemul este un cântec bătrânesc de nuntă, o alegorie simbolică, în care personajele sunt **măști lirice** purtătoare de idei. Discursul epic al poeziei este, ca și în “*Luceafărul*” eminescian, străbătut de elemente dramatice îmbinate cu cele lirice, compunând o poveste stranie de dragoste cu aspect de cântec medieval, spus de un menestrel (trubadur, poet și muzicant ambulant din Evul Mediu, cântăreț popular - *n.n.*) “la spartul nunții, în cămară”.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune fantastică inedită, a cărei interpretare implică drama cunoașterii și imposibilitatea împlinirii sentimentului de iubire între două ființe aparținând unor lumi/regnuri diferite.

(*Structura și compoziția textului poetic*)

Poezia “Riga Crypto și Iapona Enigel” de Ion Barbu este structurată în **douăzeci și șapte de strofe**, cele mai multe **catrene**, dar există și altele de câte **cinci, șase sau șapte versuri**.

Titlul “Riga Crypto și Iapona Enigel” reiterează un vechi model tradițional, specific celebrelor cupluri erotice din literatura universală (“Romeo și Julieta”), dar **modernismul** poemului barbian se manifestă prin numele și ipostaza partenerilor: Riga Crypto simbolizează un rege cu suflet închis, “Crai Crypto, inimă ascunsă”, căruia statutul de ciupercă îi conferă fragilitate și dramatism; Enigel este o locuitoare din

regiunile nordice ale globului, care poartă "un nume tătăresc al râului Ingul, afluent al Bugului, rusesc" (T.Vianu).

Tema baladei exprimă o iubire imposibilă, deoarece ființele care alcătuiesc cuplul erotic fac parte din lumi diferite, incompatibile. Enigel aparținând regnului animal, iar ciuperca-rege Crypto regnului vegetal. Povestea fantastică, asemenea celei din "Luceafărul" lui Eminescu, se derulează în visul fetei, numai că în această poezie ea este ființa superioară, iar el este cea inferioară, de aceea critica literară a numit poemul barbian un "luceafăr întors".

Formula literară este aceea de "poveste în poveste" sau "poveste în ramă", narată de un cântăreț popular, un "menestrel", la rugămintea unui "nuntaș fruntaș", cele patru catrene de la începutul poeziei, constituind "*rama*" sau *prologul*: "Mult - îndărătnic menestrel,/ Un cântec larg tot mai încearcă,/ Zi-mi de lapona Enigel/ Și Crypto, regele ciupearcă!".

Povestea propriu-zisă o începe menestrelul prin prezentarea regelui-ciupercă: "Împărătea peste bureți/ Crai Crypto, inimă ascunsă", înfățișat ca un inadaptat, cu o fire ciudată, închisă, pe care supușii îl "bârfeau" cu dispreț: "Sterp îl făceau și nărăvaș/ Că nu vroia să înflorească". În *antiteză* cu ciuperca-rege, lapona (locuitoare de la pol-n.n.) este prezentată cu tandrețe, sugerând gingășie și fragilitate: "Laponă mică, liniștită,/ Cu piei: pre nume - Enigel". Tânăra plecase din ținuturile arctice, geroase, spre sud, în căutare de soare și lumină, poposind, ca să se odihnească și să-și adape renii, la "Crypto, mirele poienii". Ca și în "Luceafărul" lui Eminescu, cei doi, regele-ciupercă și laponă, **se întâlnesc în visul fetei**, iar Crypto rostește o chemare ademenitoare, încărcată de dorințe, ca aceea a fetei din poemul eminescian.

Fiecare dintre cele două strofe ale tiradei rostite de Crypto începe patetic, printr-o *repetiție* ce sugerează pasiune - "Enigel, Enigel"-, sentimente calde și emoționante contrare firii reci a regelui-ciupercă și o cheamă pe tânără în lumea lui rece și întunecoasă, îndemnând-o să uite soarele, ideal spre care ea

aspiră cu toată energia spirituală: "Lasă-l, uită-l, Enigel,/ În somn fraged și răcoare". Laponă îl refuză cu delicatețe, a treia oară mărturisindu-i ostilitatea față de umezeală și frig, mediu propice numai regelui-ciupercă, în timp ce "Eu de *umbră* mult mă tem, // Că dacă-n iarnă sunt făcută/ [...] Mă-nchin la *soarele-nțelept*". Se manifestă aici *motivul soare-umbră*, sugerând cele două lumi incompatibile cărora le aparțin cele două ființe care nu pot comunica ideatic și sentimental. *Soarele* este simbol al vieții spirituale, al luminii sufletești, ce sugerează capacitatea ființei superioare de a aspira către absolut. *Umbra*, întunericul și umezeala simbolizează condiția omului obișnuit, neputința lui de a se înălța către idealuri.

Ca orice ființă inferioară, Crypto nu poate înțelege lumea omului superior, care năzuiește cu întreaga ființă pentru împlinirea idealului, sugerat aici de lumina solară, pe care nu oricine o poate suporta, sufletul fiind asemănat sugestiv cu o *fântână*, simbol al aspirației spre cunoaștere: "Mă-nchin la soarele-nțelept,/ Că sufletu-i fântână-n piept/ Și roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul-fântână".

Omul obișnuit, muritorul dezinteresat de lumea abstractă, nu se poate înălța spre absolutul cunoașterii, care-i poate fi fatal: "Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure,/ Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă." Regele Crypto este victima propriei neputințe și cutezanței de a-și depăși limitele, de a încerca să intre într-o lume pe care n-o înțelege și cu care nu se potrivește: "Și sucul dulce înăcrește!/ Ascunsă-i inimă plesnește".

Riga Crypto devine o ciupercă otrăvitoare, însoțindu-se cu "măsălarita mireasă", o ființă din lumea lui, o plantă medicinală toxică potrivită lui, întrucât fac parte din același regn. Referirea la "Laurul-Balaurul" sugerează aceeași idee a "nuntirii" posibile numai între două ființe aparținând aceleiași lumi, deoarece "laur" este o plantă veninoasă, cu miros neplăcut, cu fructul țepos: "Cu Laurul-Balaurul/ Să toarne-n lume aurul/

Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măsurarița-mireasă,/ Să-i ție de împărăteasă.”

Condiția omului obișnuit, comun, este tragică prin neputința de a-și depăși limitele, de a aspira către valori spirituale superioare -“Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure”-, precum și setea de absolut de care este stăpânit omul superior, ce năzuiește către cunoaștere, lumină spirituală -“Mă-nchin la soarele-nțelept”- a făcut ca balada “Riga Crypto și lapona Enigel” a lui Ion Barbu să fie numită “un luceafăr întors”. Incompatibilitatea celor două ființe ce aparțin a două lumi diferite din “Luceafărul” eminescian este și ideea acestei balade, numai că omul superior este fata (lapona Enigel), iar ființa inferioară este regele-ciupercă (Riga Crypto).

Tema și structura narativă ar încadra poezia în romantism, dar Ion Barbu surclasează interpretarea superficială la acest prim nivel, întrucât, simbol al ființei superioare, al omului de geniu, Enigel deplânge ființa umană duală, ce oscilează în permanență între *ideal și material, între rațional și instinctual*. Subtilitatea estetică a baladei este de factură modernă, exprimând o concepție cu totul nouă a poetului Ion Barbu despre cunoaștere, prin trei căi esențiale: *eros (senzuală), rațiune și contemplație poetică*.

În spirit modern este interpretată și incompatibilitatea celor două ființe care alcătuiesc cuplul erotic, din perspectiva apartenenței la regnurile animal/ vegetal și aflate în *relații de opoziție*. Făpturile superioare, înzestrate cu sensibilitate și rațiune, aspiră către cunoaștere, idealuri, desăvârșire, dar se depărtează astfel de natura primordială, înălțându-se în abstractul existenței. Ciuperca, o plantă involuată, este simbolul vieții pur vegetative, situată pe prima treaptă a naturii primitive, aproape de esența Creației.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Sugestia modernă a textului liric este susținută de *inversiuni sintactice* -“mult-îndărătnic”, “zice-l-aș”, “rogu-te”, “des cercetat”, “răi ghioci”, de *vocative* “nuntaș fruntaș”,

“Enigel, Enigel”, “Rigă spân” și *epitete metaforice* “menestrel trist”, “vinul vechi”, “cântec larg”, “laponă mică, liniștită”, “inimă ascunsă”, ca principale modalități de reliefare a personajelor în ipostaza de *măști lirice*. *Elementele-simbol*, exprimate într-un *limbaj oral, familiar, narativ*, conferă poemului *modernitate, caracter alegoric și filozofic*, trimițând la *filonul folcloric* prin utilizarea unor *cuvinte/expresii populare*: “bârfeau”, “iacă”, “puiață”, “adăsta”, “poposi”. Un procedeu artistic aparte este *anafora (bicolon=două reluări)* din strofa: “Dar soarele aprins inel,/ *Se oglinde* adânc în el;/ De zece ori, fără sfială/ *Se oglinde* în pielea-i cheală.”

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin *opoziția trecut/ prezent a. verbelor la persoana a III-a singular, mărci* care atestă *structura epică* a poemului și *absența eului liric*: “trăia”, “poposi”, “a rămas”, “a fript”, “împărătea”, “faceau”, “vorbi”, “se desface”, “înăcrește”, “plesnește”, “nu e”. În ceea ce privește modurile de expunere, pe lângă *narațiune și descriere*, balada “Riga Crypto și laponă Enigel” excelează prin *dialog*, ceea ce explică utilizarea *verbelor/pronumelor la persoana I și a II-a singular*: “zi-mi”, “mi-a fript”, “ți-am adus”, “rogu-te”, “mă duc”, “ai înfipt”, “eu”, “mine”, “mă-nchin” etc.

Prozodia este modernă: versurile au măsură variabilă, de la 5 la 9 silabe, rima este o îmbinare savantă între rimă încrucișată, îmbrățișată și monorimă, strofele sunt inegale, având între *patru și șapte versuri*.

Creația lirică a lui Ion Barbu apare, așa cum afirma Al.Rosetti, “ca o plantă cu rădăcinile adânc înfipte în solul nostru”.

C. TRADIȚIONALISM

Tradiționalismul este un curent cultural care, așa cum sugerează și numele, prețuiește, apără și promovează *tradiția*, percepută ca o însumare a valorilor arhaice, patriarhale ale spiritualității și expuse pericolului degradării și eroziunii. O notabilă încercare de conservare a valorilor tradiției românești se regăsește în activitatea *poporanismului*, *sămănătorismului* și *gândirismului*, care s-au manifestat pregnant în *primul sfert al veacului al XX-lea* și a căror reacție a avut și un aspect negativ, deoarece adepții acestor curente au supralicitat uneori spiritul tradiționalist și au respins cu fermitate orice tendință de modernizare a literaturii naționale.

În perioada interbelică, direcția tradiționalistă s-a regăsit, la nivel ideatic, în programul promovat, în principal, de reviste cu orientări ideologice distincte:

● “Sămănătorul”, revistă de cultură și literatură apărută la București între 2 decembrie 1901 și 27 iunie 1910, a fost condusă pe rând de Al. Vlahuță și G. Coșbuc (1901-1902), Nicolae Iorga (1905-1906) și A.C. Popovici (1909). Articolul-program intitulat “Primele vorbe” reactualizează direcțiile “Daciei literare” (1840) și cheamă scriitorii “în jurul aceluiași stindard pentru binele și înălțarea neamului românesc”. Sămănătorii *se opuneau influențelor străine, considerate primejdioase pentru cultura națională*, Coșbuc susținând ideea necesității unui ideal, a unei literaturi care să lumineze poporul. Nicolae Iorga promovează concepția intrării în universalitate prin naționalism, integrând esteticul în etnic. Cei mai reprezentativi poeți au fost G. Coșbuc, Al. Vlahuță și Șt. O. Iosif.

● “Viața românească”, revistă apărută în două serii la Iași, a avut în prima perioadă (1906-1916) o *orientare poporanistă*, adică o *simpatie exagerată pentru țăranul obidit și usuprit*. În 1920 revista și-a reluat activitatea tot la Iași, sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu, schimbându-și atitudinea, deoarece după Primul Război Mondial țăranii primiseră pământ și drept de vot, de aceea în noua concepție “va rămânea

sentimentul de simpatie și solidaritate” față de țărănime, “dar nu mila, nu vina, nu datoria”. Orientarea generală a revistei va continua să fie în spiritul unei *democrații rurale*. Colectivul redacțional era alcătuit din nume de prestigiu precum Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ionel Teodoreanu, Al. Philippide, G. Călinescu, care au atras în paginile revistei opere ale unor scriitori importanți ai literaturii române: **Liviu Rebreanu, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Pillat, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu** etc.

● “Gândirea”, revistă apărută la Cluj în 1921, s-a situat de la început pe o linie tradițională, propunându-și să apere “românismul”, adică ceea ce e specific “sufletului național”. Ceea ce aduce nou ideologia gândiriștilor este promovarea în operele literare a *credinței religioase ortodoxe românești*, care ar fi elementul esențial de structură a sufletului țărănesc. Opera cu adevărat românească trebuia să exprime în modul cel mai înalt *specificul național* - “ethosul” - prin promovarea și ilustrarea ideii de religiozitate. Gândiriștii se preocupă să surprindă în creațiile literare particularitățile sufletului național prin *valorificarea miturilor autohtone, a riturilor și credințelor străvechi*. Până în anul 1923 revista a fost condusă de Cezar Petrescu și I.D.Cucu, când se mută la București și la conducere se află un comitet format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Pamfil Șeicaru, iar din 1926 ideologul principal al grupării gândiriste, Nichifor Crainic, a preluat singur orientarea revistei. În articolul “Sensul tradiției” (1923) directorul și doctinarul “Gândirii” ia atitudine împotriva occidentalizării culturii românești, împotriva cosmopoliților pe care-i acuză că vor să transforme spiritualitatea noastră într-o “anexă” a celei franceze. El pledează pentru ilustrarea ortodoxismului românesc în literatură, astfel încât peste pământul “pe care am învățat să-l iubim din «Sămănătorul», noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe”.

Dintre poeții care au aderat la aceste idei și care le-au ilustrat în operele lor pot fi menționați: Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Horia Furtună, Radu Gyr etc.

Trăsăturile tradiționalismului apar ca principii imuabile în operele literare românești:

- * *apărarea și promovarea tradiției*, percepute ca o însumare a valorilor arhaice, patriarhale ale spiritualității românești;

- * *manifestarea simpatiei exagerate pentru țărănul obidit și asuprit*;

- * *respingerea influențelor străine, considerate primejdioase pentru cultura națională*;

- * *promovarea credinței religioase ortodoxe românești*, axa fundamentală a spiritualității românului;

- * *valorificarea miturilor autohtone, a riturilor și credințelor străvechi*;

- * *protejarea "românismului" și propagarea "sufletului național"*, într-un mod exaltat, îndemnând scriitorii către principalele izvoare de inspirație: *istoria neamului și folclorul* cu datini și credințe ancestrale;

- * *susținerea ideii că mediul citadin este periculos pentru puritatea sufletelor*;

- * *promovarea problematicei țărănului*;

- * *evidențierea valorilor etice, etnice și sociale*;

- * *cultivarea universului patriarhal al satului*;

- * *întoarcerea la originile literaturii*;

- * *ilustrarea specificului național, în spirit exagerat*.

“ACI SOSI PE VREMURI”

de Ion Pillat

- perioada interbelică -
- poezie tradițională -
- lirism obiectiv -
- poezie lirică -
- tema: Iubirea -

Ion Pillat (1891-1945) a fost un intelectual de marcă al culturii române, cu studii la Sorbona și un debut strălucit la prestigioasa revistă “Convorbiri literare”, în care Titu Maiorescu îi publică două poezii (1911). Primele creații sunt de factură parnasiană, iar culmea poetică o constituie volumul “Pe Argeș în sus”, care cuprinde poeme cu accente filozofice privind efemeritatea umană și perenitatea naturii.

Poemul “Aci sosi pe vremuri” este datat iulie 1918, publicat un an mai târziu (1919) în revista “Letopiseții” și așezată apoi în finalul volumului “Pe Argeș în sus” (1923). George Călinescu a afirmat că această poezie constituie capodopera lirică a lui Pillat, creație “grațioasă, mișcătoare și indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii și în același timp simbolizare a uniformității în devenire”.

Semnificația titlului. Titlul este cu totul original și inedit, deoarece este alcătuit dintr-o propoziție, prin care poetul comunică ideea centrală a poemului și anume apropierea până la identificare a trecutului cu prezentul, două valori ale existenței umane plasate într-un spațiu și un timp neidentificate. Adverbul în forma populară “aci”, verbul “sosi” la perfectul simplu și locuțiunea adverbială de timp “pe vremuri” sugerează ideea că existența umană se bazează pe experiențe repetabile, reluate și re trăite de fiecare generație în parte, care simte și trăiește viața asemenea predecessorilor.

(Structură, semnificații, limbaj artistic)

Poezia “Aci sosi pe vremuri” de Ion Pillat este structurată în 19 distihuri (strofe de câte două versuri) și un monovers în final, care se constituie într-o concluzie ideatică a discursului liric.

Primul distih definește spațiul spiritual al strămoșilor săi prin *metafore* - "casa amintirii cu-obloane și pridvor" -, la poarta căreia "Păienjeni zăbreliră" intrarea, țesând o pânză fină, care simbolizează curgerea implacabilă a timpului:

"La casa amintirii cu-obloane și pridvor,
Păienjeni zăbreliră și poartă, și zăvor."

Al doilea distih ilustrează ideea că viața patriarhală a predecesorilor a rămas încremenită în timp - "hornul nu mai trage alene din ciubuc"-, casa amintirii păstrând memoria unor vremuri zbuciumate, de pe când "luptară-n codru și poteri, și haiduc". Pöetul imprimă o culoare arhaică locurilor natale, care păstrează neșterse amintirile dragi:

"Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru și poteri și haiduc."

Distihurile următoare compun o lume de mult apusă, Pillat imaginează o sensibilă și emoționantă **poveste de dragoste**, pe care o trăiseră bunicii săi:

"În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor.
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berliņa legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări, subțire, - o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul* de-un tânăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzeza...
Și totul ce romantic, ca-n basme, se urzea,

Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Dar ei, în clipa asta simțeau c-o să rămână...
De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...

Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete
Te vezi aievea numai în ștersele portrete.

Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,
Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita..."

Idila reflectă puritatea sentimentelor din vremuri străvechi, atunci când bunica sa, "Calyopi", venise cu "berlina" (trăsură de patru locuri, închisă, în formă de cupeu - *n.n.*) ca să se mute definitiv acasă la "bunicul meu", care i-a recitat, romantic, poezia "Le lac" a lui Lamartine și versuri din "Sburătorul" lui Ion Heliade Rădulescu. *Imaginea vizuală* a bunicii păstrează atmosfera și moda acelor timpuri, ea era o tânără "subțire", îmbrăcată "în largă crinolină" (fustă largă și lungă, susținută de cercuri subțiri de oțel - *n.n.*) și îl asculta "tăcută, cu ochi de peruze" pe bunic, trăind amândoi o puternică și pură emoție erotică: "Și totul, ce romantic, ca-n basme, se urzea".

Cheia ideatică a întregii poezii este distihul următor, "Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.", în care nostalgia curgerii implacabile a timpului este dublată de eternitatea sentimentului de iubire, idee evidențiată prin schimbarea timpurilor verbale, adică înlocuirea imperfectului "ședeau" cu perfectul compus "a sunat". *Punctele de suspensie, adverbul de loc* "departe", *imaginea auditivă* a clopotului marchează paralelismul dintre timpul iubirii, care este veșnic și timpul real, care-și urmează cursul ireversibil, viziune accentuată în strofa următoare:

“Dar ei, în clipa asta simțeau că-o să rămână.../ De mult e mort bunicul, bunica e bătrână”. Se simte aici influența lui Horațiu, amintind de nostalgia curgerii timpului în mod implacabil și ireversibil, de efemeritatea vieții omului, pentru care sugestiv este memorabilul vers: “Eheu! fugaces... Labuntur anni” (“anii fug, se scurg repede” - *n.n.*).

Poetul meditează în continuare asupra propriei existențe, utilizând *persoana a II-a singular*, ca și când s-ar adresa unui interlocutor, sugerând capacitatea eului liric de a se detașa de omul muritor, poezia fiind construită pe baza formulei estetice a *liricii rolurilor*: “Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ștersele portrete// Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...”. Reiese din aceste versuri ideea succesiunii generațiilor, poetul se regăsește în portretele strămoșilor și este cutremurat de timpul necruțător, de ființa umană perisabilă în care trăiește numai amintirea, singura care poate opri trecerea vremii.

Strofa a treisprezecea începe cu o comparație temporală, ilustrată prin adverbul de timp pus la gradul comparativ de egalitate, “Ca ieri”, sugerând o **paralelă între trecut și prezent**:

“Ca ieri sosi bunica... și vii acum tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.

Același drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.

Subțire, calci nisipul pe care ea sări.
Ca berzele într-însul amurgul se opri...

Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună.
Și-am spus *Balada lunii* de Horia Furtună.

M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Și ți-am părut romantic și poate simbolist.”

Întocmai cum sosise bunica lui, Calyopi, gîngășă și emoționată, în casa bunicului, așa vine iubita acum, fără să știe că repetă a doua experiența erotică a înaintașilor. Poetul păstrează epitetul “subțire” pentru tînăra de acum care vine pe același drum, “prin lanul de secară”, călcînd sprinten pe “nisipul pe care ea sări”, imaginea trecută a bunicii fiind actualizată și foarte recentă în amintirile poetului. El o întîmpină, asemenea bunicului pe vremuri, recitîndu-i poeme din creația artistului francez Francis Jammes și din “Balada lunei” a poetului simbolist Horia Furtună, poeți prin care se sugerează încă o dată curgerea timpului. S-au schimbat numai personajele cuplului erotic, dar acestea păstrează obiceiurile, trăirile, emoțiile. “sufletul oamenilor și drumul lor de viață rămân aceleași” (T.Vianu). Versurile recitate de bunic aparțin unor poeți romantici, iar cele recitate de nepot unor poeți simboलिști. Iubita, ca și bunica în vremuri de demult, îl ascultă gînditoare, “cu ochi de ametist”.

Ultimul distih al poeziei, care constituie un *refren* ideatic, amplifică tristețea poetului privind neputința umană în fața timpului și în fața morții: “Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat/ - Același clopot poate - în turnul vechi din sat...”. Viața și moartea sunt două valori esențiale ale existenței umane, simbolizate de *imaginea auditivă* a clopotului din vechiul turn, ca simbol al timpului trecător, pe care-l poate încremeni numai iubirea, idee susținută de *monoversul* din *finalul* poeziei: “De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat”. Nicolae Manolescu a evidențiat ideea repetabilității experiențelor de viață, “timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoților care iau totul de la început în forme imperceptibil modificate”.

Ideea de timp este ilustrată prin raportarea trecutului la prezent și a prezentului la trecut și este realizată prin câteva elemente stabile: spațiul și timpul nedefinit, contopind

trecutul și prezentul în existența umană: “aci”, “pe vremuri”, “acuma”, “pe-același drum”.

Poetul este prezent în poezie, într-o **lirică a rolurilor**, prin **persoana I**, referindu-se la **eul liric**, “am șoptit”, “am spus”, “ședeam”, prin **persoana a II-a**, folosită în relația cu un interlocutor, “vii acuma tu”, “calci”, “ai ascultat” și la **persoana a III-a** prin care sunt numiți predecesorii, “i-a recitat”, “Ea-l asculta”, “ședeau”.

Eugen Lovinescu, referindu-se la universul poetic al lui Ion Pillat, remarcă pietatea lui față de familia și moșia sa, lirica ilustrând “patriarhala casă a bunicului, de la putina de unde își lua baia cu foi de nuc, până la ceasul lui de pe masă, [...] bunica și mai ales bunicul domină această poezie domestică”. De altfel, toată opera lui Pillat “este un proces de distilare a emoțiilor lecturii în poezie, deci fundamental livrescă. [...] Putem spune acum că lirismul nu vine, în «Pe Argeș, în sus» ca și aiurea, din evocarea peisajelor copilăriei, ci din emoția reconstituirii lor în carte.” (Nicolae Manolescu)

“ÎN GRĂDINA GIETSEMANI”

de Vasile Voiculescu

- *perioada interbelică* -
- **poezie tradiționalistă religioasă** -
- lirism obiectiv -
- poezie lirică -

Poet *autentic religios*, Vasile Voiculescu (1884-1963) a publicat peste 100 de poezii în revista “Gândirea”, rămânându-i loial o lungă perioadă, din 1927 până la ultimul număr din 1944. Manifestările unei conștiințe adâncite în meditația creștină particularizează *imaginarul poetic* transfigurând motivele și istoriile biblice prin *funcția expresivă și estetică* a cuvintelor și simbolurilor religioase. *Credința ortodoxă*, bine înrădăcinată în sufletul poetului prin educația primită de la părinți și prin structura sa spirituală (a fost medic) a cărei dominantă este

iubirea de oameni, îl situează pe Vasile Voiculescu în **tradiționalism**, mai ales că el versifică episoadele biblice fără să tălmăcească învățăturile creștine ori să tăgăduiască Divinitatea, asemenea lui Tudor Arghezi în "Psalmi".

Lirismul obiectiv definește smerenia poetului față de Sfânta Scriptură, *mărcile lexico-gramaticale ale verbelor și pronumelor la persoana a III-a confirmând atitudinea detașată a eului liric* față de prezentarea în notă autentică a temelor biblice: "lupta", "nu primea", "se-impotrivea", "curgeau", "stârnea", "uitase", "simțea", "-i", "se", "-și", "-l".

Poezia "**În grădina Ghetsemani**" face parte din volumul "**Pârgă**" din 1921, primul volum semnificativ pentru opera lui Vasile Voiculescu. *Poem iconografic*, creația abundă în elemente ale **tradiționalismului**, atât prin *izvorul de inspirație din scrierile religioase*, cât și prin *amprenta sămănătoristă a imaginilor poetice*, confirmând faptul că **ortodoxismul** constituie coordonata fundamentală a spiritualității românești.

Geneza poemului: Punctul de plecare al poeziei "În grădina Ghetsemani" de Vasile Voiculescu îl constituie "Evangelia Sfântului Luca", scena biblică ilustrată fiind "cina cea de taină", motivul rugăciunii lui Iisus în grădina de la poalele muntelui măslinilor înălțată lui Dumnezeu pentru a fi izbăvit: "Și când a sosit în acest loc, le-a zis «Rugați-vă, ca să nu intrați în ispită». Și el s-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră și îngenunchind Se ruga, zicând «Părinte, de voiești treacă de la Mine acest pahar ... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!» Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-L întărea. Iar El, fiind în chin de moarte mai stăruitor se rugă. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ. Și ridicându-Se din rugăciune, a venit la ucenicii Lui și i-a aflat adormiți de întristare." (Luca 22, 40-46).

Motivul biblic devine la Voiculescu un suport metafizic al neliniștii omului în aspirația lui spre Dumnezeu. Rugăciunea lui Iisus are loc în Grădina Ghetsemani, înainte de arestarea acestuia de către escorta înarmată, condusă de Iuda, care îl

trădează sărutându-l, fiind apoi înspăimântat de apropierea martiriului și a patimilor predestinate Fiului de către Tatăl Cereșc, pentru a ispăși omenirea de păcate.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia este structurată în **patru catrene**, organizate în jurul simbolului biblic "paharul", precum și a elementelor ce țin de natura duală a lui Iisus, de om și de Fiul lui Dumnezeu, integrându-se în formula **lirismului obiectiv**.

Titlul ilustrează nu numai cadrul fizic în care Iisus se roagă Divinității, ci sugerează și spațiul sacru al purificării spirituale, prin care Fiul lui Dumnezeu absolvă omenirea de păcate.

Strofa întâi. Incipitul poeziei este definit printr-un enunț edificator, care concentrează esența duală a lui Iisus, umană și sacră: "Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul". Conștient de menirea ce-i fusese hărăzită, el se roagă Tatălui, "căzut pe brânci în iarbă", pentru a fi ajutat să "soarbă" cupa păcatelor omenirii, dar omenescul "se-mpotriva întruna", primele două versuri sintetizează, astfel, dramatismul interior al lui Iisus:

"Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul ...

Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotriva întruna.

Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul

Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna."

Versul al treilea ilustrează **natura duală** a Mântuitorului, **opозиția uman-divin, imaginile vizuale și cromatice** "sudori de sânge" exprimând omenescul, iar "chipu-i alb ca varul" sugerând puritatea, sacrul. Efortul lui Iisus de a lua asupra sa păcatele omenirii, metaforizate aici prin "pahar", este dublat de "amarnica strigare" către Dumnezeu, suferință care capătă dimensiuni cosmice prin tragism: "stârnea în slăvi furtuna". Detaliile ilustrate în poezie sunt fidele sursei de inspirație, metafora paharului și umanizarea lui Iisus fiind preluate din Evanghelie: "îngenunchind Se ruga, zicând «Părinte, de voiești treacă de la Mine acest *pahar* [...] Și sudoarea Lui s-a făcut ca *picături de sânge* care picurau pe pământ".

Strofa a doua debutează cu *metafora* “o mână nendurată”, insinuând porunca Divină dată Fiului, “îmbiindu-l” să preia păcatele omenirii, reiterate prin *metafora* “grozava cupă”:

“O mână nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură...
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băătură.”

Setea “uriașă” sugerează dorința lui Iisus de a se sacrifica prin pătimire, de a-și împlini destinul, deși “nu voia s-atingă infama băătură”, din cauza slăbiciunii umane pentru chinurile pe care urma să le îndure în scopul izbăvirii lumii de relele adunate pe Pământ.

În **strofa a treia**, *metaforele* “apa ei verzuie” și “veninul groaznic” sugerează patimile pe care Iisus le va îndura pentru “mierea” și “dulceața” întrezărite după purificarea omenirii prin jertfa Divină, profilând fericirea ce urma să vină după așezarea Sa “de-a dreapta Tatălui”:

“În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceată...
Dar fălcile-nceștându-și cu ultima putere
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!”

Oximoronul “sub veninul groaznic simțea că e dulceată” amplifică lupta duală a Mântuitorului, conținutul cupei pline de păcate fiind dublat de beatitudinea împlinirii misiunii Divine. Cu toate acestea, teama de moarte este greu de învins din cauza slăbiciunii umane. *Imaginea vizuală* “fălcile-nceștându-și” accentuează împotrivirea “cu ultima putere”, Iisus omițând, pentru moment, pilda Divină că mântuirea omenirii prin pătimire îl binecuvântează cu viața veșnică: “Luptându-se cu moartea, uitase de viață”.

Strofa a patra. Suferințele lui Iisus sunt apocaliptice, *personificarea hiperbolizată* a măslinilor, “se frământau măslinii”, oferă o imagine terifiantă a întregului Univers: “Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă.../ Treceau bățai de aripi prin vraștea grădinii”. Finalul poeziei, ilustrat de ultimul vers anticipează chinurile lui Iisus, consecința trădării lui

Iuda, martiriul și moartea Fiului: “Și uliii de seară dau roate după pradă”. Metafora uliilor care se rotesc lacomi așteptând “prada” asupra căreia se pregăteau să se repeadă sugerează sfârșitul dramatic, zguduitor al lui Isus:

“Deasupra fără tihnă se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătați de aripi prin vraștea grădinii
Și uliii de seară dau roate după pradă.”

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Expresivitatea stilistică a poeziei sporește emoția artistică a cititorului prin forța de *sugestie* a *figurilor semantice*. **Metaforele** construite cu *epitetele superlative și cromatice* au profunde *semnificații ideatice și biblice*, “paharul”, “grozava cupă”, “infama băutură”, “apa verzuie”, “veninul groaznic”, insistând asupra menirii Divine dar și asupra chinurilor umane ale lui Iisus pentru iertarea omenirii de grelele păcate. **Epitetele cromatice** aflate în opoziție, “sudori de sânge” și “chipu-i alb” compun latura duală a lui Iisus, umană și divină, iar **oximoronul** “sub veninul groaznic simțea că e dulceată” reiterează lupta dintre materie și spirit. **Personificarea** măslinilor, care “se frământau” și voiau “să fugă”, înspăimântați de suferințele pe care urma să le îndure Iisus, oferă dimensiuni cosmice zbuciumului Divin. **Punctele de suspensie și semnul exclamării** plasate la finalul versurilor amplifică *tonul elegiac* al poeziei și constituie un îndemn la meditație privind suferințele cumplite ale Mântuitorului în demersul Divin de a salva omenirea de la desacralizare.

Ambiguitatea stilistică, bazată pe echivocul lexical, rezultă din interpretarea semantică diferită a sintagmei “bătați de aripi”, care surprinde prin inedit, întrucât ea poate semnifica prezența îngerilor, ca mesageri divini, așa cum notează textul Evangheliei: “Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-l întărea”. O altă interpretare semantică accentuează sugestia morții prin prezența uliilor “de seară” care “dau roate după pradă”.

Registrul stilistic îmbină *terminologia religioasă* - "Isus", "paharul", "cupa"- cu *expresii populare și regionalisme*: "sterlici", "pe brânci", "sta sufletul să-i rupă", "fățile-ncleștându-și", "fără tihnă", confirmând apartenența poeziei la *tradiționalism*.

Prozodia conservă *tehnica tradiționalistă a versificației*, prin *măsura* versurilor de 14 silabe, *ritmul iambic* și *rîma încrucișată*.

Nicolae Manolescu afirmă că "Vasile Voiculescu e [...] în «Pîrgă» un *perfect tradiționalist*", iar Tudor Vianu, în aceeași idee valorică, îl definește spiritual ca "*poet religios*, hrănit din substanța evangheliilor, cărora [...] le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabolilor, dar și aceea a «Vechiului Testament», poate mai apropiat de asprimea și tensionarea propriului său sentiment de viață".

MODERNISM VERSUS TRADIȚIONALISM

Orientare culturală și literară interbelică, **modernismul** promovează forme artistice novatoare sub auspiciile criticului literar **Eugen Lovinescu** (1881-1943), care trasează principalele direcții ale curentului prin revista și cenaclul "Sburătorul" (1919). Termenul "modern", cu sensul de "nou", "recent", este definit de Adrian Marino în studiul "Modern. Modernism. Modernitate" astfel: "totalitatea mișcărilor ideologice, artistice și literare care tind, în forme spontane sau programate, spre ruperea legăturilor de tradiție, prin atitudini anticlasice, antiacademice, antitradiționale, anticonservatoare, de orice speță, repulsie împinsă uneori până la negativism radical". Un deziderat al criticului Lovinescu este descoperirea de noi talente literare, menirea revistei "Sburătorul" (1919-1922 și 1926-1927) fiind "să caute elemente tinere", iar atunci când se va găsi fie și un singur talent, publicația "și-a îndeplinit datoria cu prisosință". *Sincronizarea* literaturii române cu cea europeană se fundamentează pe "*spiritul veacului*", care direcționează civilizațiile mai puțin dezvoltate spre o evoluție

impusă de națiunile mai avansate. Ședințele săptămânale ale cenaclului "Sburătorul", cu o lungă și neîntreruptă activitate între 1919-1943, au promovat în paginile revistei "Sburătorul" tineri scriitori și critici de valoare: Ion Barbu, Camil Petrescu, George Călinescu, Vladimir Streinu, Ilarie Voronca, Tudor Vianu și alții.

Conceptul **tradiționalism** se materializează în literatura interbelică prin *tendințe spre lumea rurală, spre istorie și folclor*, respingând nociva civilizație citadină. Fără o consistență unitară, curentul s-a concretizat mai întâi la începutul secolului al XX-lea prin două grupări literare grupate în jurul a două reviste: **sămănătorismul** prin publicația "**Sămănătorul**" (1901-1910), al cărei principal ideolog a fost **Nicolae Iorga** (1871-1940) și **poporanismul**, prin revista "**Viața românească**" (1906-1929 la Iași, iar din 1930 la București), sub conducerea lui **Garabet Ibrăileanu** (1871-1936). În perioada interbelică, tradiționalismul este sprijinit de revista "**Gândirea**" (1921-1944) al cărei director și doctrinar, **Nichifor Crainic** (1889-1972), formulează principalele idei în articolul programatic intitulat "**Sensul tradiției**" (1923). Eterogenă (eclectică) la început, pe când își desfășura activitatea la Cluj sub direcția lui Cezar Petrescu și D.I.Cucu, publicația "Gândirea" evoluează incontestabil spre orientarea ortodoxistă, odată cu mutarea ei la București (1923), unde este condusă mai întâi de un comitet director (format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Pamfil Șeicaru ș.a.), apoi, din 1926, de către Nichifor Crainic. În cadrul "gândirismului" a fost promovat ortodoxismul autohton prin spiritul religios ca esență a conștiinței naționale, prin respingerea civilizației occidentale, nocivă pentru specificul românesc, prin exagerarea purității rurale care ar putea fi distrusă de influențe străine.

Tradiționalismul, prin concepții și obiceiuri statornicite de milenii, atrage un număr impresionant de scriitori, de la **Alexandru Vlahuță**, **George Coșbuc**, **Octavian Goga**, până la **Vasile Voiculescu**, **Ion Pillat**, **Radu Gyr**, **Aron Cotruș**, **Tudor Arghezi**, **Lucian Blaga** ș.a.

*

Cele două curente se află, cel puțin aparent, într-o **opoziție tematică și de mentalitate** asupra lumii, modernismul militând pentru ridicarea nivelului artistic al creațiilor și sincronizarea lor cu cele europene, iar tradiționalismul susținând puritatea spirituală a satului românesc, a obiceiurilor și concepțiilor ancestrale autohtone conferind operelor un specific național statornic și, prin aceasta, valoare unică.

Controverse ideologice s-au manifestat chiar în cadrul aceluiasi curent, *Tudor Vianu* ia atitudine împotriva afirmației lui *Nichifor Crainic* privind respingerea civilizației și susține faptul că universalizarea culturii, colaborarea spirituală între națiuni constituie o evoluție firească, deoarece “contaminarea între cercuri deosebite de cultură” este o lege obligatorie a “vieții istorice” (“Statul ca îndreptar”).

Modernist în concepție și în practicarea literaturii, *Camil Petrescu* definește sufletul unui mare scriitor ca fiind “sinteza sufletească a unui popor la un moment dat”. El afirmă că nu tradițiile “sunt sufletul unui popor, ci scriitorii, gânditorii și artiștii lui, oricum ar fi ei, cu condiția să fie mari” și își exemplifică opinia prin doi uriași poeți ai lumii: “Nici Goethe, nici Eminescu nu sunt mari prin arta lor națională, națiunile sunt mari prin arta acestor artiști.”

George Călinescu s-a implicat în polemicile intelectuale ale vremii, considerând că orice om cu talent “este întotdeauna, prin instinct, în linia tradiției”, că tradiția înseamnă continuitate și chiar dacă intervin noi formule literare sau artistice, ele se manifestă pe fondul solid al datinilor autohtone: “Un scriitor mare este întotdeauna tradiționalist și întotdeauna modernist.” Istoric literar, Călinescu apreciază că fiecare scriitor important are o manieră artistică proprie, inconfundabilă, iar “specificitatea națională” nu exclude “originalitatea individuală” și aceasta nu se dobândește în niciun caz prin supunerea la o “înută canonică” a unui stil, ideologii sau curent artistic.

Referindu-se la opiniile exprimate de George Călinescu, criticul și eseistul postbelic *Mircea Martin* analizează manifestările tradiționaliste în efervescenta perioadă interbelică: "Literatura în sens modern, complex, al termenului este o achiziție recentă, ea se așază însă pe mult mai vechi sedimente. Rădăcinile ei se prelungesc în vechea cultură țărănească și se pierd în imemorial, adică în folclor. [...] Saltul calitativ pe care apariția literaturii îl reprezintă este de neconceput fără acumulări îndelungate, fără o tradiție culturală viabilă". (Mircea Martin, "George Călinescu și «complexele» literaturii române")

Nicolae Manolescu susține că cele două curente nu se pot despărți net prin criterii riguroase, ele constituind doar repere literare, deoarece poeții au fost încadrați diferit de către tradiționaliști sau moderniști, disputându-și reciproc pe unii sau pe alții. "Tradiționalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiționalismul e un stil, o formulă inventată de poeții moderni ieșiți adesea din școala simbolismului", atitudinea criticului dezvăluind ideea că **tradiționalismul este numai o tendință autoconservatoare a modernismului, care se opune unei evoluții prea rapide a poeziei.**

D. AVANGARDISMUL

Avangardismul, ca mișcare culturală europeană, își are punctul de plecare în curentul nonconformist denumit **dadaism** și inițiat la Zürich în 1916 de românul **Tristan Tzara (1896-1963)**, cunoscut apoi ca poet de limbă franceză. Cuvântul "dada" a fost luat la întâmplare de Tzara dintr-un dicționar "Larousse", iar "Cabaretul Voltaire" din Zürich a fost locul care a reunit intelectuali de diverse naționalități, veniți în Elveția pentru a evita total participarea la Primul Război Mondial: **Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hugo Ball, Hans Arp** și alții. Ei inițiază o mișcare culturală și artistică de negare a artei tradiționale, ca semn al unui teribilism care contesta, uneori, însăși ideea de artă și literatură.

Avangardismul românesc s-a sincronizat cu cel european, manifestându-se în câteva formule artistice identificabile prin inițierea unor curente literare ca: **futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul**. Avangardismul se definește printr-un *modernism de frondă*, fiind promovat de mai multe reviste apărute nume: "**Contimporanul**" (1922-1932), "**Punct**" (1924-1925), "**Integral**" (1925-1927), "**Urmuz**" (1928), "**unu**" (1928-1932), "**Alge**" (1930-1931) etc.

● **Dadaismul.** În "Manifestul Dada" din 1918, Tristan Tzara pledează pentru o umanitate purificată prin **libertate absolută**, fiecare om având dreptul să strige, să-și făurească "arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a se înălța ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile". Dada înseamnă "Libertate [...] urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: **VIATA**". Pentru a crea o poezie dadaistă trebuie să decupei din ziare niște cuvinte la întâmplare, apoi le amesteci și le extragi în ordine aleatorie, le copiezi și aceasta este creația care te reprezintă ca artist. De altfel, Tristan

Tzara direcționează amănunțit tehnica poeziei dadaiste în *“Manifestul despre iubirea slabă și iubirea amară”*, publicat în 1920, subintitulat explicativ, *“Pentru a face o poezie dadaistă”*:

“Luați un ziar,
 Luați niște foarfeci,
 Alegeți în ziar un articol care să aibă lungimea pe care
 doriți
 s-o dați poeziei dumneavoastră,
 Decupați articolul.
 Decupați de asemenea, cu grijă, fiecare dintre cuvintele
 care alcătuiesc acel articol și puneți-le într-un sac.
 Agitați ușor,
 Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta.
 Copiați-le conștiincios
 În ordinea în care au părăsit sacul.
 Poezia vă va semăna.
 Iată-vă un scriitor deosebit de original și înzestrat cu o
 încântătoare sensibilitate [...]”

Tzara dă, apoi, un exemplu de poezie construită prin alegerea unui articol, ale cărui cuvinte decupate și extrase aleatoriu au “creat” următoarele versuri:

“preț ei sunt ieri convenind după aceea tablouri
 a aprecia visul opecă a ochilor
 pompos că a recita evanghelia gen se întunecă
 grup apoteoza a imagina zise el fatalitate putere a
 culorilor [...]”

Dadaistii sfidează tradiția, negând toate convențiile și normele literare, considerând că “E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă” și ducând astfel la un conformism al contestării și la o convenție a negației oricăror principii, promovând **antiliteratura, antimuzica, antipictura**. Mișcarea s-a autodizolvat în 1921, Tristan Tzara despărțindu-se definitiv de dadaism în 1922: “Ne separăm, demisionăm. Primul care își dă demisia din mișcarea Dada sunt eu.”

● **Constructivismul**, grupat în jurul revistei **"Contimporanul"**, publicație condusă de Ion Vinea, susține corespondența perfectă dintre **tehnologia modernă** în plină dezvoltare și artă. Tehnologia modernă inventase forme noi care imitau natura, iar arta trebuia să mimeze procedeele acesteia, plăsmuind valori estetice "pure". Se stimula astfel pictura abstractă, cubismul și stilizarea dinamică a sculpturii, încurajându-se frenetic sincretismul artelor. S-au inovat termeni noi, cum ar fi "pictopoezia" sau "jazzbandul frazelor".

Ion Vinea (1895-1964), pe numele adevărat **Ioan Eugen Iovanachi**, este cel mai fervent susținător al constructivismului, promovând libertatea absolută de creație, fără norme tradiționale, fără principii literare, fără trăiri și sentimente, convingeri exprimate în **"Manifest activist către tinerime" (1924)**:

"Jos Arta
căci s-a prostituat!

Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;

Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve;

Literatura, un clistir răsuflat;

Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați;

Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;

Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer;

Sculptura, știința pipăirilor dorsale;

Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;

Politica, îndeletnicirea ciocnilor și a samsarilor

... Luna, o fereastră de bordel la care bat întreținuții banalului și poposesc flămânzii din furgoanele artei.

VREM

minunea cuvântului nou și plin de sine; expresia plastică strictă și rapidă a aparatelor Morse.

DECI

moartea romanului-epopee și a romanului psihologic;

anecdota și nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul reporterilor iscusiți.

[...]

România se construiește azi.

În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială.

[...]

Să stărpim, prin forța dezgustului propagat, stafiile care tremură de lumină. Să ne ucidem morții!”

(Marin Mincu, *“Avangarda literară românească”*, Ed. Pontica, 2006)

Deși adept al avangardismului, Vinea se declară împotriva “anarhismului poetic” al dadaiștilor, un alt paradox fiind acela că nici opera lui nu ilustrează experimentul constructivist, pe care mai degrabă l-a teoretizat decât l-a practicat.

Unele dintre aceste tendințe au depășit etapa teribilismului șocant și au impus valori de necontestat care au rămas pentru totdeauna în istoria culturii române. Între colaboratorii la revista “Contimporanul” se numără nu numai scriitori, ci și pictori, sculptori, actori: **Tudor Arghezi, Ion Barbu, Felix Aderca, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Constantin Brâncuși** etc. Remarcabilă este sculptura lui Brâncuși, a cărui universalitate s-a definit prin formele stilizate cu un puternic și ancestral spirit românesc.

● **Suprarealismul**, susținut de revistele “unu”, “Urmuz”, “Alge”, promovează **ideea visului, a delirului** ca singură stare de creație, în care omul se scufundă total, iar arta se produce în subconștient, de aceea este în formă pură, autentică, fără ipocrizia conștientului. La acest curent literar au aderat: **Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Geo Bogza, Gellu Naum, Aurel Baranga** etc. Produsul artistic suprarealist presupunea funcțiunea exclusivă a inconștientului, a visului și a delirului, adică o creație artistică adevărată trebuia să iasă de sub controlul conștiinței. Altfel spus, inconștientul este singurul care elaborează arta adevărată, conectarea omului la realitate deformează creația, de aceea el trebuie să se situeze într-o “suprarealitate”, unde nu ajunge influența ipocriziei, a subiectivismului de moment, a conjuncturii concrete din viața reală. De aceea, tehnica de realizare a produsului artistic este “dicteul automat”, adică transcrierea rapidă a cuvintelor, propozițiilor, enunțurilor emenate spontan de subconștient, condiție esențială a creatorului, a cărui rațiune nu mai exercită niciun control asupra gândirii. Această teorie se fundamentează pe tezele asupra

importanței inconștientului, ale medicului austriac Sigmund Freud, creatorul psihanalizei. Dicteul automat și combinațiile întâmplătoare de cuvinte “dictate” de subconștient au creat imagini și reprezentări asemănătoare cu cele produse în vis.

O remarcă specială se cuvine făcută pentru scriitorul Urmuz, pe numele adevărat *Demetru Dem. Demetrescu-Buzău*, care a creat o proză absurdă, străbătută de un umor negru și a creat fabula dadaistă “Cronicari”, fără să fi avut vreo legătură directă și manifestă cu dadaismul.

“ORA FÂNTÂNILOR”

de Ion Vinea

- *perioada interbelică* -
- *poezie avangardistă* -
- *poezie lirică* -
- *lirism obiectiv* -

Poezia “Ora fântânilor” de Ion Vinea (1895-1964), pe numele adevărat **Ioan Eugen Iovanachi**, a fost publicată în revista “Viața românească”, în anul 1938 și a dat titlul singurului volum de poezii publicat în timpul vieții. Poezia concentrează tematic și stilistic emoția lirică, până la abstractizarea și intelectualizarea expresiei. *Adept al constructivismului*, curent de avangardă care promova apropierea artei de formele tehnologice, industriale ale invenției moderne, negând decorațiile de limbaj sau sentimentalismele, Vinea păstrează în poezie concizia și rigoarea. Se ajunge astfel la o artă care cenzurează emoția lirică, sensibilitatea, construind o varietate de experimente lirice și inovații prozodice. Poezia lui Ion Vinea exclude sensibilitatea emotivă și se manifestă într-un impresionism intelectualizat, a cărei formă schematizată ajunge cumva la geometrizarea limbajului artistic.

Titlul poeziei, “Ora fântânilor”, simbolizează dualitatea existențială, viață și moarte, semnificând timpul limitat al existenței umane în “fântâna” cunoașterii.

(*Structură, semnificații, limbaj poetic*)

Poezia este structurată în **trei strofe**, prima și ultima fiind catrene, iar strofa a doua având cinci versuri (cvinarie).

Strofa întâi ilustrează "ora" favorabilă pentru puritate și frumusețe, în care contemplația divină creează spiritului uman o liniște binefăcătoare, "liniști stelare", sugestie a tihnei cosmice:

"Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune."

Esența existenței umane se transferă într-un spațiu abstract, între cer și mare, idee susținută de versul "clar semn de lumi fără nume", iar contururile obiectelor sunt difuze, apusul soarelui colorând Thalassa (numele antic grecesc al mării - *n.n.*) "în ambru și-n jar".

Strofa a doua compune același spațiu abstract și neprecizat al Universului, unde se aud "Vocile sfânt de curate", care eliberează omul de spaime, frunțile și ochii devin de o puritate sacră, "frunțile pure și ochii,/ cugetul gol și curat e":

"Vocile sfânt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote când legănate
trec în nunteștile rochii."

Glasurile naturii, simbolizate de "clopotele" sunând legănat și înveșmântate în "nunteștile rochii", sugerează imaterialitatea lumii, faptul că ființele și obiectele și-au pierdut consistența materială, devenind o muzică diafană care sacralizează glasul, gândurile, privirea și cugetul liric.

În ultima strofă, astrul selenar, luna, se ivește pe cer din străfunduri cosmice misterioase, este "Ora fântânilor lunii", care-i dă poetului o sacralizare interioară de înger, ca o rugăciune purificatoare de suflete "netălmăcite și sumbre":

"Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune."

Strofa compune un ritual divin, ilustrat printr-un *limbaj religios*, "înger - șoptește prin umbre/ vorbele rugăciunii", pentru o curățire totală a cugetului artistului.

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Expresivitatea poeziei este susținută de puținele *verbele* aflate la *timpul prezent*, care profilează *permanentizarea* atitudinii de înălțare cosmică și de abstractizare a lumii concrete, condiție ce tinde să se *eternizeze*: "apune", "e", "trec", "șoptește". *Registrul stilistic, tipic avangardismului*, este *sincopat, tehnicizat și schematizat*, unitățile lingvistice sunt eliptice de predicate, exprimarea fiind concisă și restrânsă la maxim, ca de pildă în prima strofă. Puritatea contemplației divine este revelată prin numeroși termeni religioși - "sfânt", "clopote", "vorbele rugăciunii", "nunteștile rochii", "înger"-, care purifică, sacralizează "ora fântânilor" și cugetul eului liric

Sugestia textului liric este ilustrată prin *figurile semantice* reprezentate de bogăția *epitetelor*, sugerând abstractizarea cosmică a lumii, "liniști stelare", ori starea de sacralizare poetică: "vocile sfânt de curate", "frunțile pure", "cugetul gol și curat", "vorbele [...] netălmăcite și sumbre", sugerând spiritul liric primenit prin ritualul cosmic al apariției lunii. Remarcabilă *este ambiguitatea stilistică*, bazată pe echivocul lexical rezultat din interpretarea semantică diferită a *superlativului* "sfânt de curate" cu *predicatul nominal* așezat ca rimă "curat e", din strofa a doua.

S-ar putea concluziona că, prin lirica sa, Ion Vinea contestă atitudinile conservatoare în artă, clișeele și stereotipiile, sentimentalismul caduc și promovează expresia concisă și rapidă "a limbajului Morse", adecvată constructivismului avangardist.

Poezia se poate defini ca act de eliberare totală a artistului, realizată printr-o exprimare concisă, care "nu este menită să ascundă [...], ci să imite tehnologia comunicării moderne, limbajele artificiale." (Nicolae Manolescu)

IDENTITATE CULTURALĂ ÎN CONTEXT EUROPEAN

- *dezbatere* -

În secolele XVI-XVIII, cronicarii moldoveni, Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce au curajul și inteligența de a pleda în letopisețe pentru romanitatea poporului și originea latină a limbii române, aducând argumente lingvistice, istorice și etnografice. Identitatea poporului român începe să se definească odată cu statornicirea limbii române și a dezvoltării literaturii moderne. Despre o adevărată conștiință națională și literară se poate vorbi abia din 1840, anul apariției revistei **“Dacia literară”**, un rol determinant având publicarea primului manifest literar programatic, “Introducere”, prin care Mihail Kogălniceanu sprijină și încurajează crearea unei literaturi originale inspirate din folclorul, istoria și frumusețile patriei. De altfel, în această **perioadă a pașoptismului** entuziast, **Vasile Alecsandri** publică prima culegere de creații populare (“Poezii populare. Cântice bătrânești culese și îndreptate de V. Alecsandri”, 1852), cu un motto devenit celebru: **“Românul e născut poet”**. Atracția pe care a exercitat-o literatura populară asupra pașoptiștilor și romanticilor amplifică interesul pentru elementul getodacic al etnogenezei, prelungit în perioada interbelică, fapt ce a creat o ideologie aparte în cadrul curentului tradiționalism, numită sugestiv “dacism” și definită, în principal, de către **Vasile Pârvan**, în lucrarea “Getica” (1926).

De altfel, sincronizarea literaturii române cu cea europeană evoluează în decurs de un secol, aproximativ între anii 1840-1945, această “occidentalizare” stârnind controverse și polemici despre găsirea și identificarea specificului național.

Literatura secolului al XIX-lea promovează un real patriotism prin Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, dar aceeași scriitori demască falsul patriotism, ironizează demagogia, discursul bombastic și parvenitismul. Relația românilor cu Europa a produs importante schimbări în provinciile românești atât în ceea ce privește moda vestimentară, dansul, cât și literatura, arta, civilizația. Tinerii studiază în Occident, iau contact acolo cu literatura universală, se cizelează prin muzee, capătă, cu alte cuvinte, o cultură pe care nu ar fi dobândit-o pe plaiurile românești. Eminescu disprețuiește însă tinerii întorși de la Paris, considerând că-și petrec timpul în cafenele sau în baruri de noapte, că sunt superficiali și că se ocupă cu nimicuri:

“Ai noștri tineri la Paris învață
La gât cravatei cum se leagă nodul,
Ș-apoi ne vin de fericesc norodul
Cu chipul lor isteț de oaie creață.
[...]
Vorbesc pe nas, ca saltimbanci se strâmbă:
Stâlpi de bordel, de crâșme, cafenele
Și viața lor nu și-o muncesc - și-o plimbă.”

(“Ai noștri tineri...”)

Mihai Ralea analizează, 50 de ani mai târziu (1924), fenomenul migrației tinerilor români către Franța în aceeași notă ironică, afirmând că prin 1920 “singur Parisul număra peste 3000 de studenți români” și mulți dintre ei au adus în “geanta de călătorie mostre după modelele occidentale”.

Junimiștii și **Titu Maiorescu**, “școliți” și ei în marile orașe europene, au o deschidere incontestabilă către Occident, deși în studiul “*În contra direcției de astăzi în cultura română*”(1868) criticul a surprins una dintre problemele esențiale ale destinului neamului-românesc: “teoria formelor fără fond”. El pledează pentru dezvoltarea de la fond spre forme și nu invers, înțelegând că nu trebuie împrumutate forme ce nu se potrivesc fondului nostru național. De aici decurge concluzia maioresciană că în cultura română domină confuzia valorilor. A

fost, poate, perioada cea mai echilibrată în ceea ce privește evaluarea spiritului românesc, pe care literatura marilor clasici îl impulsionează printr-o observare critică a defectelor și mai puțin "se emoționează" în fața însușirilor formidabile ale românilor. Spiritul critic junimist încurajează astfel conștiința națională și năzuiește spre identificarea idealului în spiritualitatea românească.

Secolul al XX-lea se definește prin două coordonate temporale distincte: literatura interbelică (1918-1947) și literatura postbelică (după 1947).

În perioada dintre cele două Războaie Mondiale se impune cu certitudine modernismul inițiat de Eugen Lovinescu, sincronizarea literaturii române cu cea europeană realizându-se prin diversificarea prozei și a poeziei, prin dezvoltarea dramaturgiei. Cu toate acestea, sentimentul marginalizării culturale a românilor este vizibil în raport cu civilizațiile occidentale. Contradicția dintre cele două atitudini ale românilor caracterizează specificul națiunii: *complexul inferiorității*, care duce la ratarea de a crea valori reale și *complexul superiorității* care duce la exagerări și extremism, cum ar fi demagogia și naționalismul. În acest interval, se manifestă și "modernismul de avangardă și experimental" (E.Lovinescu) prin *dadaism*, *constructivism* și *suprarealism*. Polemicile ideatice se poartă între *moderniști* și *tradiționaliști*, pe de o parte, dar și în interiorul curentelor sunt controverse aprige, unele pornind chiar de la sensul cuvântului "modern", sau disputele privind "dacismul" născut înăuntrul tradiționalismului. Deși considerate de un modernism extremist, curente avangardiste sunt adesea în conflict, constructiviștii negând, de exemplu, poezia dadaistă.

Eugen Lovinescu așază la fundamentul modernismului argumentul privind *legea imitației*, elaborată de sociologul francez Gabriel Tard și conform căreia civilizațiile mai puțin dezvoltate sunt influențate de cele avansate, imprimând un model pe care societățile înapoiate îl copiază, realizându-se astfel sincronizarea prin interdependență. "Spiritul veacului", preluat

de către Lovinescu de la istoricul roman Tacit, definește “totalitatea de condiții materiale și morale configuratoare ale vieții popoarelor europene într-o epocă dată” și impune dezvoltarea sincronică a societăților moderne care evoluează convergent, fără să recompună vechile ideologii. Astfel, criticul argumentează că literatura română n-a refăcut fazele dezvoltării literaturii universale, ci, născută în vremea romantismului, s-a sincronizat astfel cu literatura europeană: “fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mișcare europeană a coincident (a coincide) cu însuși momentul formației noastre literare”.

În dezacord cu Eugen Lovinescu, celălalt critic important al perioadei interbelice, **George Călinescu**, susține ideea că în modernizarea literaturii române un rol determinant l-au avut “miturile, tradițiile orale, cărțile bisericești”. Argumentul călinescian se referă la faptul că în primele cronici “expresia rafinată” atestă efectul evident al unei “înaintări culturale neîntrerupte”. Așadar, ceea ce este nou în creațiile interbelice se referă numai la “literatura de tip occidental (poezia profană, proza analitică, drama)”, care s-a suprapus peste “un suflet experimentat”, fapt care a condus la a crea “o literatură superioară, de mulți invidiabilă”.

Referindu-se retrospectiv la valorile trecutului, **Sorin Alexandrescu** (“*Identitate în ruptură*”, 2000) afirmă că numai selecția acestora pot să compună “portretul nostru de astăzi, și ne reprezintă”. El respinge conceptul culturii provinciale și pledează pentru ideea că “există cultură de mare calitate sau există lipsa culturii”. În trecutul românesc nu se poate vorbi despre o cultură provincială, ci despre o cultură de margine sau o cultură a marginii: “Toți românii au trăit în marginea altor imperii: ruse, habsburgic sau turcesc. În toate provinciile românești s-au creat culturi marginale. Dar o cultură marginală nu este o cultură inferioară. Aș vrea să accentuez foarte mult acest lucru: o cultură marginală nu este o cultură inferioară; e o cultură altfel decât cultura care se face la centru. [...] Dar când nu mai există aceste

centre culturale, tocmai marginile sunt cele mai creatoare - acolo unde se interferează culturile. Poate [...] că ar fi mai bine să vorbim de cultură de interferență, decât de cultură marginală”.

În lucrarea *“Bucarest”* (1945), academicianul francez **Paul Morand** (1888-1976) este fascinat de meleagurile românești, de rezistența milenară a poporului român, de umorul său cu care domină “felurile nenorociri omenești”: “România nu e o țară toxică; rănilor ei sunt arătate la soare; ploaia din cer, lumina plină, praful marilor drumuri sunt pansamentele ei cele mai bune; vindecarea ei e încredințată harului lui Dumnezeu și îngăduinței diavolului. Românul a văzut atâtea încât nu se mai teme de mare lucru. Câteodată se minunează, însă nu e uluit niciodată. [...] E treaba grecilor, a nemților, a belgienilor, a francezilor, a englezilor să-i construiască drumuri, canale, fabrici, [...] *dar el nu e sclavul confortului [...] și cunoaște arta de a trăi într-un efemer belșug ascunzând o permanentă sărăcie.*” (s.n.)

O viziune cu totul șocantă, exprimată în 1936 de către **Emil Cioran** în lucrarea *“Adamismul românesc”* dezvăluie o altă fațetă a istoriei și culturii nației române. Este adevărat că la cei 24 de ani, Cioran privește România cu “pasiune și orgoliu”, dar totodată definește perceptiv particularitățile surprinzătoare ale românului: “Doamne! ce vom fi făcut o mie de ani?! Toată viața noastră de un secol încoace nu este decât procesul prin care am ajuns să ne dăm seama că n-am făcut nimic... [...] Din punct de vedere istoric, am pierdut o mie de ani, iar din punct de vedere biologic n-am câștigat nimic. [...] Trecutul României nu mă flatează deloc și nici nu sunt prea mândru de strămoșii mei lipsiți de orgoliu, că au putut dormi atâta timp, în așteptarea libertății. [...] Cultura românească este o cultură adamitică, fiindcă tot ce se naște în ea n-are precedent.[...] Oricât am vrea să ne mângâiem de condiția existenței noastre prin împrejurările vitrege ale vremurilor - năvălirea barbarilor, ocupația turcească, maghiară, dominația fanariotă... nu vom reuși totuși. *Istoria este o explicație, dar nu o scuză. Iubesc istoria României cu o ură grea.*” (s.n.)

În concluzie, scriitorii au ilustrat în operele literare impresii despre națiunea română în relație directă cu Occidentul. Astfel, pentru Eminescu, tinerii întorși de la studii din Apus sunt disprețuiți pentru superficialitatea lor ("Ai noștri tineri"). George Călinescu impune criteriul specificului național pentru ierarhizarea valorică a creațiilor, factorul etnic fiind determinant pentru structura interioară a culturii, întinzând o punte între națiunea română și Occident: "Țările Române n-au fost niciodată în afara Europei și începuturile lor dezvăluie o puternică ținută feudală", iar lipsa unei literaturi naționale nu înseamnă neapărat "absența culturii", rădăcinile ei fiind adânc înfipite în "cultura țărănească și se pierd în imemorial, adică în folclor".

La polul opus tradiționalismului se află Emil Cioran (1911-1995), adept al "noii generații" de la școala lui Nae Ionescu, din care mai făceau parte personalități importante ale culturii române: Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian și Petre Comarnescu. Lucrarea fundamentală a lui Cioran, "Schimbarea la față a României" (1936), face o analiză extinsă a istoriei și culturii române printr-o atitudine agresivă antitraditionalistă, considerând că românii s-au autocondamnat la o existență mediocră din pricina unui "deficit de substanță". Soluția ca românii să se salveze din mâlul stagnării este numai "o schimbare la față", o ieșire subită și violentă de afirmare a propriilor valori: "Culturile mici n-au o valoare decât în măsura în care încearcă să-și înfrângă legea lor, să se descătușeze dintr-o condamnare care le fixează în cămașa de forță a anonimatului. Legile vieții sunt unele la culturile mari și altele la cele mici".

Perioada postbelică. După al Doilea Război Mondial se produce o ruptură definitivă între România Socialistă și Occident, nu numai în plan politic, ci și în literatură. Occidentul este "putred", "corupt", o prăpastie a moralității și a valorilor reale, iar "lumina" venea numai "de la Răsărit", preamărindu-se producțiile superficiale și demagogice ale ideologiei comuniste.

Revoluția din decembrie 1989 reechilibrează, întrucâtva, ierarhizarea valorilor prin recâștigarea libertății de exprimare și creație, făcându-se eforturi pentru redefinirea politică și culturală a românilor.

În epoca postbelică, **Lucian Blaga** (1895 – 1961) revalorifică satul românesc, definit ca loc sacru, “tărâm de legendă” supranumit “spațiu mioritic”, acesta fiind o succesiune de deal și vale, care se regăsește formativ în spiritualitatea neamului românesc: *“melancolia nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, [...] iarăși și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, sau duioșia unui suflet, [...] ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit”*.

Constantin Noica (1909-1987) reiterează concepția moderniștilor, susținând că a fi universal înseamnă să fii un suflet național, puternic ancorat în cultura populară, să crezi în forța miraculoasă a cuvintelor și sintagmelor limbii materne: “Numai în cuvintele limbii tale se întâmplă să-ți amintești de lucruri pe care nu le-ai învățat niciodată.”

Academicianul Eugen Simion (n. 1933) face o analiză pertinentă și argumentată a identității culturii române, parcurgând etapele definiției ale literaturii noastre în evoluția sa. Mai întâi, literatura română este, în “spiritul rasei”, o literatură romanică, în cadrul căreia ortodoxia înseamnă “tradiție spirituală bizantină și o metafizică de tip răsăritean”. Latinitatea este structurală și dominantă, dar nu trebuie ignorat nici filonul bizantin prezent nu numai în literatura medievală, ci și în faza ei modernă. În altă ordine de idei, literatura română este, înainte de orice, “o literatură de poeți”, întrucât, consideră Eugen Simion, tot ceea ce s-a manifestat mai durabil este poezia, enumerând pe cei mai valoroși dintre poeți: M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu, G. Bacovia, Nichita Stănescu. O apreciere specială face pentru Arghezi, pe care-l consideră “cel mai mare poet european al secolului trecut”, dar care este intraductibil din cauza “complexității limbii sale”.

Odată cu instaurarea "democrației populare" (1947), în sfera spiritualului se instalează dictatura proletariatului care desființează revistele, editurile, orice fel de publicații necomuniste și nu se mai tipărește decât literatură "realist-socialistă". Scriitori importanți ca Blaga, Voiculescu, Goga, Rebreanu au fost acuzați de naționalism și fascism, iar "transfugii" Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu stigmatizați ca trădători de țară. Scriitorii consacrați și prețuiți în perioada interbelică, adică Arghezi, Bacovia, Barbu, Pillat, H.P.Bengescu, Mateiu Caragiale, Vinea, au devenit "decadenți", "cosmopoliți", iar operele lor condamnate și interzise. Alți literați de valoare, cum au fost Camil Petrescu, M. Sadoveanu, G. Călinescu sau Geo Bogza au încercat să domolească agresivitatea ideologică prin opere adaptate din punct de vedere tematic și artistic, dar nici acestora nu li se permitea republicarea creațiilor scrise anterior. S-a proliferat astfel o malformație literară prin teme lozincarde, prin versificația rudimentară, prin epica schingiuită artistic, prin critica tutelată de partid, adică o literatură controlată dogmatic.

Opinii și atitudini ale personalităților culturale din România au făcut subiectul multor studii și lucrări culturale, analiza fenomenului românesc nu a lăsat indiferent pe niciun exeget și filozof român în toate perioadele istorice, dintre care se pot enumera: Nicolae Iorga - *"Criza morală mondială"* (1922); Eugen Ionescu - *"Nu"* (1934) Mircea Eliade - *"Cele două Românii"* (1936); Mircea Vulcănescu - *"Dimensiunea românească a existenței"* (1944); Adrian Marino - *"Modern, modernism, modernitate"* (1969); Edgar Papu - *"Din clasicii noștri"* (1977); Mircea Martin - *"G. Călinescu și «complexele» literaturii române"* (1981); Ioana Pârvulescu - *"Întoarcere în Bucureștiul interbelic"* (1999); Sorin Alexandrescu - *"Identitate în ruptură"* (2000) etc.

PERIOADA POSTBELICĂ

(perioada de după 1947 până astăzi)

LITERATURA ASERVITĂ IDEOLOGIEI COMUNISTE

- studiu de caz -

Instaurarea comunismului în România de după al Doilea Război Mondial și proclamarea Republicii Populare Române în 1947 produce dramatice schimbări în societate și în cultură, aducând în stratul conducător muncitori sau țărani care deveneau, după trei luni de cursuri intensive, ingineri, profesori, intelectuali - o clasă impoantă dar eficientă pentru consolidarea puterii. Sigur că produsele artistice și publicistice au fost primele victime ale socialismului, pentru că cea dintâi măsură a noii ideologii a fost să edifice o cultură socialistă prin înlăturarea brutală a "maleficei culturi burghezo-moșierești". În literatură au fost epurați scriitorii și opere, astfel încât până în 1944 fuseseră deja puse la index peste 900 de titluri, iar în 1948 s-a tipărit o broșură având 500 de pagini, cu incredibil de mulți autori și opere interzise. Pe scurt, orice carte scrisă înainte de 1944 trebuia să dispară atât din bibliotecile publice, cât și din bibliotecile personale, figurând chiar un articol în codul penal privind deținerea de cărți prohibite: "Arestările, deportările și asasinările în masă și-au avut cauza în proiectul ideologic, în utopia societății fără clase, în cultul partidului ca întruchipare a Rațiunii în Istorie și în sacralizarea violenței revoluționare". (V.Tismăneanu)

Realismul socialist (1948-1960) este un curent inventat de ideologii comuniști, marxism-leninismul fiind singura doctrină admisă în epocă. Sinonimul **proletcultism** este sugestiv pentru așa-numita *dictatură a proletariatului* sau pentru *conceptul cultura proletară*. Nu numai în plan politic s-au produs răsturnări de atitudini, ci și în planul artei, în general. Literatura interbelică este interzisă cu desăvârșire, marii scriitori sunt indezirabili și supuși măsurii valorice prestabilite de ideologia lui Marx, Engels, Lenin și Stalin. Modelele sovietice din literatură, cel mai elocvent fiind Maxim Gorki, ori din pedagogia comunistă (Macarenko) se impun definitiv și devin imuabile.

Odată cu instaurarea “democrației populare” (1947), în sfera spiritualului se instalează *dictatura proletariatului* care desființează revistele, editurile, orice fel de publicații necomuniste și nu se mai tipărește decât literatură “realist-socialistă”. Scriitori importanți ca Blaga, Voiculescu, Goga, Rebreanu au fost acuzați de naționalism și fascism, iar “transfugii” Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu stigmatizați ca trădători de țară.

Publicația comunistă cu autoritate în orice domeniu al vieții sociale este “*Scânteia*”, care are putere de lege. Astfel, represiunile împotriva scriitorilor reputați sunt făcute publice prin acest ziar, fiind atacați Tudor Arghezi, George Bacovia, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, Ion Pillat, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, cărora le-a fost interzisă semnătura și operele. Scriitorii consacrați și prețuiți în perioada interbelică sunt considerați dușmani ai poporului, decadenți și cosmopoliți, iar creațiile lor condamnate și interzise. Noii activiști de partid se simt datori să înfieze operele scriitorilor deveniți indezirabili și își racolează lichelele gata să publice texte acuzatoare impertinente. În 1948, apare în ziarul partidului, “*Scânteia*”, un text împotriva creației lirice a lui Tudor Arghezi, intitulat “Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei” și semnat

Sorin Toma. Alți literați de valoare, cum au fost Camil Petrescu, M. Sadoveanu, G. Călinescu sau Geo Bogza au încercat să domolească agresivitatea ideologică prin opere adaptate din punct de vedere tematic și artistic, dar nici acestora nu li se permitea republicarea creațiilor scrise anterior. S-a proliferat astfel o malformație literară prin teme lozincarde, prin versificație rudimentară, prin epică schingiuită artistic, prin critică tutelată de partid, adică se naște o literatură controlată dogmatic.

Poezia anilor '50 este subjugată ideologiei de partid atât prin temele caraghioase și aberante, cât și prin specii patetice, reactualizând retorismul desuet al secolului al XIX-lea: "Literatura pregătea - prin mijloace specifice și cu o tenacitate demonică - nu cititori, ci soldați ai credinței, adoratori fanatici." (Eugen Negrici) Poeții aveau menirea de a deveni agitatorii ideologiei comuniste prin elogiul deșăntat adus partidului, creații despre cultul conducătorilor comuniști și al proletariatului, despre blamarea burgheziei, reducând poezia la versificarea de lozinci și la un limbaj anost.

Slujitori ridicoli ai puterii comuniste, noii autori sunt introduși în manualele școlare, chiar dacă operele lor, submediocre din punct de vedere literar, sfidează conceptul artistic. Nume ca Alexandru Sahia, Maria Banuș, Mihai Beniuc, Dan Deșliu, Eugen Frunză, Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu etc. devin brusc celebre. Spiritul muncitoresc, forța proletară se propagă și în literatură, preocuparea pentru bagajul cultural este disprețuită, fiind promovată creația fără substanță, poezia fără metaforă, cu formulări explicite, cum a compus ani în șir Mihai Beniuc (1907-1988), care "știe pădurea și poteca/ Mai bine decât bibliotecă". Eugen Jebeleanu (1911-1991), a cărui deviză literară a fost "Fă din durere artă", excelează prin creația "Surâsul Hiroshimei", poem de factură romantică în care cataclismul atomic capătă aspectul unui spectacol apocaliptic la nivel cosmic, prin accentele expresioniste: "Urlând, încovoiat, împotrivindu-se/ văzduhul zămislește sicrie de cenușă".

Intellectualii de substanță iau atitudine curajoasă

împotriva falsei literaturi și cad pradă valului de arestări, iar procesele politice iau amploare. Astfel, grupul Noica-Pillat cuprinde nume sonore ca Alexandru Paleologu, N.Steinhardt, Vladimir Streinu. Cunoscută sub numele "*Rugul aprins*", înscenarea regizată lui Vasile Voiculescu a rămas celebră prin stratagemile derizorii. Poetul a fost arestat în noaptea de 4 spre 5 august 1958, la vârsta de 74 de ani, iar ca probe de vinovăție în dosarul acuzării au figurat poeziile religioase confiscate cu ocazia percheziției făcute la domiciliul său. Voiculescu a fost judecat și condamnat la 5 ani închisoare în dosarul numit "*Rugul aprins*", în care au mai fost osândiți preoți și arhimandriți, între care și profesorul universitar Dumitru Stăniloae. "Supus unui regim sever de anchetă, dezbrăcat, flămând, fără niciun fel de asistență medicală - cum declară un fost deținut politic care a stat în celulă cu marele poet - contractase tuberculoză și ajunsese la 42 de kilograme. După 4 ani de temniță grea petrecuți la Jilava și Aiud, este eliberat dar boala contractată în închisoare îi determină sfârșitul la 26 aprilie 1963." (Sabina Măduța - "Vasile Voiculescu și Rugul aprins")

Autoritățile comuniste impun o *poezie denotativă*, superficială și cu figuri de stil ori rime de o banalitate comică, o poezie facilă bazată pe câteva clișee: "partid iubit", "meșter cârmaci", "văpaie/ Nicolae", "mândria/Partidul, Ceaușescu România", "mii de tone la hectar"etc. Defăimarea poezilor de valoare se înscrie în minciuna deșănțată care domina întreaga viață socială și politică.

"Pe piept cravate-avem cu tricolor!
O, patrie! Noi îți vom fi mândria!
Căci drumuri ne-a deschis spre viitor:
Poporul, Ceaușescu, România!"

(Victor Tulbure, "Cântec")

“Partidul e-n toate. E-n cele ce sunt
Și-n cele ce mâine vor râde la soare;
E-n holda întreagă și-n bobul mărunț,
E-n pruncul din leagăn și-n omul cărunț,
E-n viața ce veșnic nu moare.”

(George Lesnea, “Partidului”)

Proza literară ilustrează tema cooperativizării (forțate) agriculturii, munca neobosită și entuziastă în fabrici și uzine, iar personajele sunt totdeauna muncitori și țărani, fericiți pentru viața luminoasă călăuzită de înțeleapta conducere comunistă sau amintirea chinurilor îndurate de ei sub exploatarea nemiloasă a clasei burghezo-moșierești.

Construcția simplistă, figurile de stil formale, absența oricărui criteriu artistic au constituit principalele caracteristici stilistice ale literaturii socialiste: “Factorul estetic (la început ignorat sau dezavuat) va fi luat în seamă, dar numai în măsura în care putea servi politicului. Ar fi de aceea mai corect să nu ezităm să vorbim de elemente de retorică manipulatorie, puternic ideologizate și folosite în spirit persuasiv-jurnalistic.” (Eugen Negrici, “Literatura română sub comunism”)

Moartea lui Stalin în 1953 relaxează întrucâtva dogmatismul rigid impus de Răsărit, iar din 1964 literatura pare să-și regăsească identitatea artistică. Tocmai de aceea a fost posibilă nașterea unei noi generații de mare valoare, ivită parcă în compensație artistică, numită **neomodernistă**. Se revalorifică normele estetice moderniste, se creează o poezie inedită și se confirmă faptul că în cultura română există mari talente literare: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Dinescu, Ioan Alexandru, Cezar Baltag, Constanța Buzea, Adrian Păunescu, Leonid Dimov etc. Fiecare dintre acești poeți au plătit “tribut” ideologiei de partid, scriind poezii patriotice sau cu iz propagandistic, dar sub pojghița concesiilor politice strălucește un talent indubitabil. Nicolae Labiș (1934-1956), supranumit de Dumitru Micu “fiu al pădurii” și biruit de

“pasărea cu clonț de rubin” la numai 21 de ani, s-a dovedit un adevărat “artist al cuvântului” și un remarcabil “creator de imagini”, poemele “Moartea căprioarei” și “Albatrosul ucis”, publicate postum, înscriindu-se între valorile literaturii române. “La un deceniu după moartea lui Labiș, o inimă încă și mai fremătătoare a fost ridicată în flăcări” de **Adrian Păunescu** (n.1943) prin volumele “*Ultrasentimente*” (1965) și “*Mieii primi*” (1966), în care a reactualizat “romantismul original [...] în varianta lui clocotitoare și mesianică, ieșită din viața Cetății”. Poetul obține efecte literare surprinzătoare “prin manipularea doar vag prelucrată a vorbirii cotidiene aspre, a injuriei plastice la modul elementar, a expresiei pamfletare.” (Dumitru Micu)

Cu toate acestea, Tezele din iulie 1971 (document oficial comunist) reinstaurează cenzura și se revine la dogmatism. Cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu atinge paroxismul și scindează lumea literară: unii scriitori închină ode jenante conducătorului iubit, iar alții încearcă un protest politic și de disidență. În 1977, **Paul Goma** trimite o scrisoare deschisă participanților la Conferința de la Belgrad prin care denunță lipsa libertății de creație, de exprimare publică, de subordonare ideologică. **Dorin Tudoran** se revoltă și el împotriva cultului personalității și a mascaradei mincinoase și scrie un text prin care demască cenzura și fariseismul ideologic: “Intelectualul român mai are în fața lui o baricadă sângeroasă de ridicat, aceea de unde să denunțe indecența, ilegitimitatea raportului stabilit de Putere între PCR - tutore, și Cultura Română - puber. Fără eradicarea acestei promiscuități, Cultura Română și intelectualul român nu-și pot veni în fire cu adevărat, nu pot, adică purta un dialog veritabil cu o ideologie”. (“Frig sau frică”-1984)

Propaganda comunistă s-a perpetuat prin intermediul literaturii, principiul estetic a fost înlocuit cu cel eficient pentru consolidarea ideologiei de partid, pentru formarea omului nou, pentru statornicirea societăți socialiste multilateral dezvoltate.

În pofida cenzurii ideologice, apar romane care se sustrag realismului socialist prin teme istorice: romanul în două volume

“Un om între oameni” (1953, 1955) de Camil Petrescu, în care este reliefată perioada pașoptistă și figura lui Nicolae Bălcescu; *“Bietul Ioanide”* (1953) de George Călinescu, roman ce se referă la perioada controversată a mișcării legionare percepută din perspectiva mediului academic. Roman de aventuri foarte bine primit de cititori este *“Toate pânzele sus”*, de Radu Tudoran, ilustrând peripețiile goaletei “Speranța” spre Țara de Foc. Scriitorii de mai târziu revin asupra evenimentelor dramatice din anii ‘50, perioadă pe care Marin Preda o numește “obsedantul deceniu”, imagine cuprinsă în romane de mare valoare artistică și ideatică: *“Cel mai iubit dintre pământeni”* (1980) de Marin Preda sau *“Galeria de vîță sălbatică”* (1976) de Constantin Ţoiu.

În concluzie, în perioada imediat următoare instaurării comunismului, în România s-a plătit nu numai tribut material/financiar prin confiscarea tuturor bunurilor mult-blamatei burghezii, ci și un tribut spiritual, prin deturnarea literaturii de la valoarea autentică la niște texte propagandistice politizate, care au făcut un cert deserviciu culturii române în general.

POEZIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

Perioada postbelică în literatura română este considerată după anul 1947 până în zilele noastre, fiind cunoscută și sub numele de “perioadă contemporană”. Generația războiului, reprezentând intervalul dintre anii 1940-1947 s-a remarcat printr-o diversitate a formulelor estetice, de la abordarea unui simbolism decadent, la “resurecția baladei”. Un reprezentant de valoare al generației războiului a fost **Geo Dumitrescu** (1920-2006), a cărei creație se distinge prin atitudinea de revoltă, de răzvrătire împotriva formelor, prin spiritul plin de vervă: “Suntem o generație fără dascăli și fără părinți spirituali [...] Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura și manualele de istorie națională”. Poemul “Libertatea de a trage cu pușca” din 1943 constituie o emblemă a protestului, a revoltei lui Geo Dumitrescu împotriva războiului, care nu este decât un măcel mondial.

*După 1947 se poate vorbi despre o “literatură angajată” politic, care să servească la răspândirea ideologiei și să sprijine evenimentele prin creații elogioase aduse conducătorilor, partidului, așadar o literatură cu un rol bine determinat în propaganda comunistă. Poeziile apărute în perioada 1947-1960 proslăvesc oamenii politici ai vremii, mai ales ruși, care căpătaseră statut patern și față de care trebuia exprimată recunoștința profundă pentru învățăturile și beneficiile comunismului. Astfel, era necesar să-i iubească pe “tătucul” Stalin și pe Lenin, principalii ideologi ai marxism-leninismului: “- Cui zâmbești, tovarășe Stalin?/ Oare ei? Chiar ei, pe cât se pare!.../ Și cum trece ulița încet,/ singură se-ntreabă și nu știe:/ Cui zâmbea tătucul din portret?/ ... Surâdea Republicii, Marie!...” (Dan Deșliu, “Ce gândea Maria Tomii când lucra în schimbul de onoare”). Literatura proletcultistă a

omagiat Partidul Comunist, pe conducători, a promovat o falsă valoare, iar criteriul artistic a atins ridicolul.

Dintre marii scriitori interbelici, niciunul nu și-a continuat cariera literară, suportând persecuțiile regimului comunist. **Lucian Blaga** a fost exclus din Academia Română și destituit din învățământul universitar pentru că, în cursul său de filozofie, nu a reușit să predea învățătura marxist-leninistă, "noua religie" a românilor. Nu i s-a mai publicat nimic până în 1962, decât traduceri. **Ion Barbu** se ocupă numai de matematică și renunță definitiv la statutul de poet. **Tudor Arghezi**, după ce suportă o vreme ostilitatea autorităților, reușește să se reafirme prin publicarea unor volume prin care nu slăvește comunismul, ci scrie o poezie de revoltă socială în registru pamfletar ("1907-Peizaje", 1955) sau o adevărată sociogonie, în care parcurge în imagini artistice evoluția omului de-a lungul devenirii sale, până la omagiul adus pentru descoperirile realizate ("Cântare omului", 1956). Lui **Vasile Voiculescu** i se înscenează un proces politic ("Rugul aprins") în urma căruia este condamnat și nu mai are voie să publice nimic. Abia în 1964 apare, postum, volumul "Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu".

***Poezia generației 1960** marchează o evoluție certă în estetica liricii românești, inițiatori fiind **Nichita Stănescu**, **Marin Sorescu** și **Cezar Baltag**, aparținând noului curent cultural, cunoscut sub numele **neomodernism**. Primul și cel mai important pas către literatură în adevăratul sens al cuvântului a fost "revenirea la estetic", reîntoarcerea la "modernismul precomunist" (Ion Bogdan Lefter). Neomoderniștii se formaseră spiritual la școala marilor valori interbelice, modele interzise în comunism, de aceea principala lor năzuință este să refacă tocmai aceste formule estetice. Reînnoind tradiția liricii moderne, se conectează la modelele admirate, atât în spiritul liricii lui **Lucian Blaga**, dar și a ermetismului barbilian. **Nichita Stănescu** inovează un limbaj poetic șocant, iar **Marin Sorescu** se remarcă printr-o poezie parodică, unde ironia și umorul se manifestă într-un limbaj simplu, firesc, apropiindu-l oarecum de lirica lui **Ion Minulescu**. **Ana Blandiana** și **Ioan Alexandru** excelează printr-o creație plină de sensibilitate: în lirica poetei strălucește metafora surprinzătoare și

caldă a iubirii și a eticii, iar la celălalt, tematica evoluează spre o poezie religioasă. În aceeași generație neomodernistă se înscriu: **A.E.Baconsky, Cezar Baltag, Constanța Buzea, Florin Mugur, Adrian Păunescu.**

Neomodernist al anilor 1970, **Leonid Dimov** promovează în poezie mitul oniric într-o formulă estetică inconfundabilă. construiește cu luciditate o lume în care visele îi conferă deplină libertate pentru a ilustra cele mai absurde întâmplări și cele mai ciudate viziuni. Din această grupare lirică mai fac parte: **Ileana Mălăcioiu, Șerban Foartă, Emil Brumaru, Mircea Dinescu etc..**

***Poetii generației 1980, cunoscuți ca “optzeciști”,** se grupează în curentul numit **postmodernism** și se raportează polemic la neomodernism, însă acordă o atenție specială cotidianului, concretului imediat, mizând pe o complexitate a limbajului, apelând la textualitate. Constatarea că tot ceea ce este important în existență s-a spus deja, postmoderniștii apelează la texte celebre pentru substanța ideii și iau de acolo cuvintele care exprimă ceea ce și ei ar dori să transmită. Umberto Eco a exprimat foarte clar concepția postmodernistă: “Trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează. [...] Ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat”. Radu Țeposu a considerat că postmoderniștii “trăiesc cultura ca o natură”, iar poezia lor “face din actul poeziei un joc conștient, un artificiu ironic”, cu efect de ingenuitate pierdută. Atitudinea ironică a postmoderniștilor poate părea o atitudine neserioasă, o persiflare a valorilor, dar lirica lor nu face altceva decât să ia “în posesie realitatea”, sfidând iluzia și nevoie de utopie. Un exponent al postmoderniștilor este **Mircea Cărtărescu**, în creația căruia se poate remarca o atitudine de ironie tandră față de realitatea banală și experiența personală: “Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă”. Alți poeți care dezvoltă o lirică postmodernistă “care coboară în stradă”, remarcabilă prin ironie și autoironie, imaginativ ludic și procedee textualiste sunt: **Florin Iaru, Alexandru Mușina, Mariana Marin, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Traian T.Coșovei etc.**

CURENTE CULTURALE/LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

A. NEOMODERNISMUL

Neomodernismul poetic sau *Generația '60* (1960-1980) a însemnat o *revigorare a poeziei*, o revenire a discursului liric interbelic la *formulele de expresie metaforice*, la *imaginile artistice*, la *reflecții filozofice*. Poeții acestei perioade se întorc, după perioada întunecată a realismului socialist, la *metafore subtile*, la *ironie*, la marile *teme filozofice* ale poeziei interbelice, la *mit* și *intelectualism*.

Relaxarea ideologică ulterioară "obsedantului deceniu" profilează un climat favorabil reafirmării marilor valori din perioada interbelică și se reînnoadă relațiile cu modernismul și cu tradiționalismul.

Particularitățile tematice și estetice ale liricii postmoderniste se pot identifica în următoarele formule de creație:

- *ambiguitatea limbajului
- *subtilitatea și transparența metaforelor
- *imaginile artistice excentrice
- *intelectualismul lexicului poetic
- *reflexia filozofică rafinată

Meritul incontestabil al neomoderniștilor constă în reabilitarea libertății de expresie, a autonomiei esteticului după mai mult de un deceniu de dogmatism ideologic și de depreciere a creațiilor literare.

Poeții tineri ai vremii au înnoit poezia și au înălțat-o pe culmi neatinse: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Cezar Baltag, Florin Mugur, Constanța Buzea, Adrian Păunescu. Aceștia li s-au alăturat poeții maturi, cu opera cenzurată de factorii politici ai vremii: Emil Botta, Ștefan Augustin Doinaș, Geo Dumitrescu etc.

NICHITA STĂNESCU

(1933 – 1983)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(Particularități ale creației poetice)

Descendența spirituală a lui **Nichita Stănescu (1933 – 1983)** vine, fără îndoială, din lirismul lui Mihai Eminescu, căruia îi și dedică poezia sa de debut, "O călărire în zori", din poetica filozofică a lui Lucian Blaga, din ermetismul lui Ion Barbu, fiind, asemenea lui Arghezi, un inovator al Cuvântului. Eugen Simion definește opera lui Nichita Stănescu ca fiind "Poezia poeziei. Criza de identitate. Un poet al transcendenței", concepție sugerată încă din titlul studiului, care face parte din lucrarea "Scriitori români de azi", în care criticul sesizează originalitatea artistică a poetului.

Privitor la **propria concepție literară**, Nichita afirma într-un eseu de tinerețe: "clasicul vede idei, romanticul sentimente, modernul vede deodată ideile și sentimentele, dar le vede cu cuvintele". Pentru Nichita, **Cuvântul** are materialitate, fiind "**preumblare prin sinele lucrurilor**", iar **Poezia** e definită ca "**aventura cuvântului**", așadar Poezia este comunicarea Sinelui cu Sine, prin cuvânt. Lumea, ca atare, nu există în afara cuvântului, ci se naște în același timp cu dezvăluirea eului, a cunoașterii de sine.

În volumul de eseuri "**Cartea de recitare**" (1972), Nichita Stănescu identifică vorbirea, cuvântul cu obiectele, altfel spus, cuvintele au materialitate: "Între actul vorbirii și cel al apucării unui obiect cu mâna nu era nicio diferență [...]. Între mâna copilului și limba lui nu e nicio diferență. Limba lui are cinci degete, ca și mâna lui, și apucă la întâmplare cu ea orice obiect abstract, cu aceeași dibăcie cu care apuci un fruct sau o surcea".

Arta este, în concepția lui Nichita Stănescu, o **modalitate de cunoaștere**, iar artistul este Demiurgul, poetul identificându-se cu poezia într-un tot primordial, cuvintele sunt ipostaze ale existenței poetului: "Eu sunt cel care păzește poarta/ Că nu cumva eu însumi să fug". Poezii care ilustrează **profesiunea de credință** a poetului sunt sugestive încă din titlu: "*Ars poetica*", "*Arta poeziei*", "*Arta scrisului*", "*Poezia*", "*Autoportret*".

Particularitățile volumelor de poezii ale lui Nichita Stănescu sunt ilustrate de **evoluția liricii sale**, ca și în cazul poeziei lui Lucian Blaga, relevând un univers complex din care nu lipsesc dragostea, puritatea și ostentația adolescenței, viața, moartea, timpul, precum și simbolurile perfecțiunii: sfera, punctul, pătratul, cercul. Referindu-se la specificul liric stănescian, Eugen Simion afirma că poetul "se face că se joacă cu niște jucării ce se cheamă Univers, destin, existență, iubire, moarte, singurătate".

● Volumul "**Sensul iubirii**" (1960) constituie **debutul** lui Nichita Stănescu și cuprinde poezii adolescente, vârstă pe care Nichita Stănescu o numește "cântecul meu de izbândă": "*O călărire în zori*" (dedicată lui "Eminescu tânăr"), "*Mister de băieți*", "*Câmpie primăvara*". Ușor dezamăgit de propriul volum, Nichita Stănescu se consola: "*Eh ... Sensul iubirii este ca și primul sărut, într-un fel, ... absolut stângaci și fără consecințe*".

● Volumul "**O viziune a sentimentelor**" (1964) îl confirmă definitiv ca poet irepetabil prin expresivitatea limbajului și prin transparența imaginilor. Poeziile acestui volum surprind imaginea inedită a iubirii ("*Leoaică tânără, iubirea*", "*Vârsta de aur a dragostei*", "*Cântec*", "*Poveste sentimentală*", "*Emoție de toamnă*"), identificarea eului liric cu Universul prin dăruire și viziune senzorială ("*Lauda omului*", "*Nu vă jucați cu pacea*").

● Volumul "**Dreptul la timp**" (1965) produce o schimbare de accent în poezia lui Nichita Stănescu, prin încercarea de a realiza "o corespondență între realitatea dinăuntru și cea din afară" (Al.Piru), asemănătoare cu evidenta cotitură petrecută la Blaga, odată cu volumul "*În marea trecere*".

Consimilitudinea (identitatea) dintre cuvinte și sentimente se desprinde din poezia programatică, "*Ars poetica*": "Îmi învățasem cuvintele să vorbească/ le arătam inima/ și nu mă lăsam până când silabele lor/ nu începeau să bată". Ideea morții este subliniată prin concepția că ființa e unică, neființa e veșnică, totul raportându-se la timp ("*Enghidu*") sau privită ca "mit orfic al cântecului" în poezia "*Savonarola*". Tema dragostei pentru creație și condiția artistului se îmbină într-un tot mitic indestructibil în poezia "*Către Galateea*".

● "*11-elegii*" (1966) constituie *cel mai important volum de poezii* alcătuite unitar în sens filozofic. Nichita Stănescu însuși descifrează "pricinile îndepărtate și de fond" ale cărții numite "11 elegii", care sunt, de fapt, douăsprezece, deoarece "Elegia oului, a noua" nu este numărată în titlu. Inițial, volumul se numea "Cina cea de taină", întrucât fiecare elegie cuprindea un apostol și antielegia juca rolul lui Iuda: "*Elegia întâi*" este dedicată lui "Dedal; "*Elegia a doua, Getica*", "lui Vasile Pârvan"; "*Elegia oului, a noua*" exprimă drama cunoașterii, "lupta sinelui cu sine"; "*Elegia a zecea*", subintitulată "*Sunt*" redă percepția propriei ființe ca pe o anexă a realității înconjurătoare, ca pe o "maladie a ființei care se înstrăinează de sine pe măsură ce percepe lumea exterioară" (Iulian Boldea): "Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav/ de ceva între auz și vedere,/ de un fel de ochi, un fel de ureche/ neinventată de ere."; "*Omul-fantă*" este o elegie care "se închină" lui Hegel și pe care Eugen Simion o definește ca "divertisment comic într-o operă serioasă". Poeziile acestui volum îl apropie pe Nichita Stănescu de Ion Barbu prin ermetism, prin substanța lirismului "ca o instruire despre adevărurile fundamentale, altfel spus esențe sau, cu un termen al filozofiei medievale, reale." (Al.Piru)

● Volumele "*Roșu vertical*" și "*Oul și sfera*" (1967) ilustrează condiția existenței umane în Univers, pornind de la ideea că, în poezie, cuvântul se identifică întocmai cu lucrurile, în spatele cărora Nichita Stănescu descoperă "fondul enigmatic sonor și armonios, real, fără corespondent în dicționar." (Al.Piru)

● **“Laus Ptolemaei”** (1968) este volumul în care Geneza Universului nu este apa, ci pământul se află în centrul Universului, iar Ptolemeu e “învăţatul dintre învăţaţi cel mai mare”, reprezentând simbolul Creaţiei. Cu toate că versurile acestui volum par “un catalog de idei filozofice generale, de noţiuni din fizică, biologie, astronomie sau chimie”, poetul comune astfel o lume “foarte coerentă şi reală, deşi n-o întâlnim niciodată aievea” (Nicolae Manolescu).

● **“Necuvintele”** (1969) este volumul emblematic pentru “criză de identitate” ca o criză de cunoaştere a raportului dintre “universul pe care îl purtăm şi universul ce ne poartă”: “Poezia e ochiul care plânge/ ea este umărul care plânge/ ochiul umărului care plânge/ Ea este talpa care plânge,/ ochiul călcâiului care plânge./ O voi, prieteni,/ poezia nu este lacrimă/ ea este însuşi plânsul,/ plânsul unui ochi neinventat,/ lacrima ochiului/ celui care trebuie să fie frumos,/ lacrima celui care trebuie să fie fericit.” (*“Poezia”*). Limbajul poetic original se defineşte prin materialitatea cuvintelor, care “i se înfăţişează tot mai des în realitatea lor fizică, în corpul lor [...] literele înseşi nu se mai leagă în virtutea legii lor proprii, ci în virtutea unei alte legi care guvernează corpul cuvântului” (Nicolae Manolescu), aşa cum se configurează în poezia intitulată *“Cine sunt eu? Care e locul meu în cosmos?”*: “Eu sunt cuvântul «sunt»/ Eu sunt urechea care aude cuvântul «sunt»/ Eu sunt spiritul care înţelege cuvântul «sunt»/ Eu sunt trupul absurd al lui «sunt» şi literele lui./ Eu sunt locul în care există «sunt»/ şi patul lui, în care doarme”.

● **“În dulcele stil clasic”** (1970) exprimă un sentimentalism romantic, poeziile sunt încărcate de tandreţe, candoare şi ingenuitate, dar şi de o persiflare jovială: *“În dulcele stil clasic”, “Scurtă baladă”, “Miezul nopţii”*.

● Volumul **“Măreţia frigului”** (1972) ilustrează motivul timpului, devenit *leitmotiv*, ca şi la Eminescu, reprezentative fiind poeziile: *“Întrebări”, “Schimbarea la faţă”, “Rugăciunea”, “Plus unu mai puţin”*.

● **“Epica Magna” (1978)** aduce o diversitate de teme și motive, exprimând valori gnomice, principii de viață în poeziile: *“Colinda colindelor”, “Defăimarea răului”, “Învățăturile cuiva către fiul său”*.

● **Volumul “Opere imperfecte” (1979)** se deschide cu celebra poezie *“Lecția despre cub”*, care ar fi simbol al perfecțiunii, dacă aceasta ar exista: “Se ia o bucată de piatră,/ se cioplește cu o daltă de sânge,/ se lustruiește cu ochiul lui Homer, se răzuiește cu raze,/ până cubul iese perfect [...]// După aceea se ia un ciocan/ și brusc se sfărâmă un colț de-al cubului./ Toți, dar absolut toți, zice-vor:/ -Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colț sfărâmat!”. O altă formă geometrică, numită **cerc**, (*“Lecția despre cerc”*) este celălalt simbol al perfecțiunii în Univers: “Se desenează pe nisip un cerc/ după care se taie în două,/ cu același băț de alun se taie în două./ După aceea se cade în genunchi,/ după aceea se cade în brânci./ După aceea se izbește cu fruntea nisipul/ și i se cere iertare cercului./ Atât!”. Alte poezii ale volumului: *“Clepsidra” “Oificarea caprelor”, “Frigurosul de frig”, “Nu, nu vă zic!”, “Șchiopătarea munților”, “Starea confesiunii”*.

● **Volumul “Noduri și semne” (1982)** începe sugestiv cu poezia *“Căutarea tonului”*, în care poetul se confesează în căutările sale spre absolut, orientându-se către valori literare supreme: “Nu credeam să-nvăț a muri vreodată./ Nu, nu, nu e bine!/ E exclamarea lui Mihai Eminescu./ Nu, nu,.../ A fi sau a nu fi/ aceasta-i întrebarea./ Bineînțele că aceasta-i întrebarea!/ Absolut bineînțele că aceasta-i întrebarea./ Mă și mir că a mai fost pusă./ Cred că am găsit ceva, însă:/ Tristețea mea aude nenăscuții câini/ pe nenăscuții oameni cum îi latră...”. Poeziile acestui volum sunt, în general “Semne” și “Noduri” numerotate de poet, *“Semn 14”, “Semn 23”, “Nod 11”, “Nod 15”* etc., în care exprimă ideea comunicării prin muzică: “Am gândit un mod atât de dulce de a se izbi două cuvinte/ de parcă iarba verde ar înflori/ iar florile s-ar ierbi” (*“Nod 33”*).

În concluzie, odată cu apariția lui Nichita Stănescu pe firmamentul literaturii române, "poezia se depărtează radical de contemplarea stărilor încremenite. [...] Poet al devenirii, al generării, al mișcării, al procesualității, Nichita Stănescu a avut inteligența și curajul de a trage consecințele acestei atitudini. Cantonat în zonele cele mai dificile ale creației poetice, el și-a asumat misiunea elaborării unei poezii care marchează o nouă etapă în sfidarea logicii tradiționale și a limbajului uzual." (Solomon Marcus)

"CĂTRE GALATEEA"

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică neomodernistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -

Definiție: Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.

Volumul "Dreptul la timp" (1965) produce o schimbare de accent în poezia lui Nichita Stănescu (1933–1983), care echivalează cu surprinzătoarea cotitură petrecută la Blaga odată cu apariția volumului "În marea trecere". Eugen Simion afirmă că din lectura filozofiei antice și a poemelor cosmogonice Nichita Stănescu a creat "propria cosmogonie", într-o viziune cu totul personalizată: "Mitului morții i se substituie, ca în majoritatea versurilor lui Nichita Stănescu, mitul orfic al cântecului".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică lui Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie, prin funcția

expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor. Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris "un imn involuntar dedicat Maiestății sale Cuvântul și antinomiilor lui Necuvântul" (C-tin Crișan), o poezie originală prin expresivitate și imagistica de o transparență surprinzătoare.

Propriu oricărei arte poetice, lirismul subiectiv se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *verbele și pronumele la persoana I* - "știu", "nu am răbdare", "mă rog", "meu", "mi", *prin mărcile lexico-gramaticale ale adresării directe, pronume și verbe la persoana a II-a*, "nu știi", "spui", "ta", "tău", "tine" și prin *imperativul* "naște-mă".

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia "Către Galateea" face parte din volumul "Dreptul la timp" (1965) și este o artă poetică neomodernistă, ilustrând concepția lirică a lui Nichita Stănescu despre creație și iubire, prin inversarea relației artist-operă, în sensul că opera este cea care consacră, "naște" artistul.

Poezia "Către Galateea" este alcătuită din **trei secvențe lirice**, prima având *șapte versuri*, iar celelalte două câte *nouă versuri*. Ca unitate compozițională, fiecare dintre secvențe începe cu *verbul la prezent* "știu", definind **eul liric omniscient** și se termină cu o *rugăciune* - "mă rog de tine" - pentru a cere cu smerenie **dreptul la timp**, idee ilustrată de *imperativul* "naște-mă". *Metafora* "Galateea" simbolizează **creația lirică, poezia**, ca formă supremă de cunoaștere.

Semnificația titlului. "Către Galateea" dezvăluie încă din titlu relația ideatică a poeziei cu povestea mitică din care Nichita Stănescu preia atât personajul feminin, cât și pasiunea creatorului. Legenda antică spune că sculptorul Pygmalion a creat o splendidă statuie de fildeș, pe care a numit-o Galateea și de care s-a îndrăgostit atât de tare, încât zeița Afrodita a dat viață statuii, care a devenit soția creatorului ei. Așadar, încă din titlu este sugerată **tema poeziei**, care îmbină, într-o formulă artistică inedită, **creația cu dragostea**. Galateea, ca simbol al vieții, este



invocată de eul liric pentru eliberarea și așezarea artistului în relație cu timpul și iubirea. "Pygmalion a devenit *simbolul creatorului*, care își însuflețește opera prin încrederea infinită în *idealul artei*, iar Galatea, un nume pentru *minunile ei*" (Teodor Parapiru).

● Prima secvență lirică începe cu o adresare directă subtilă și o afirmație atotștiutoare a sinelui poetic, "Îți știu", urmate de *adjectivul nehotărât* "toate", element convingător pentru omnisciența eului liric, "toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile", versul constituind *încipitul* poeziei. Poetul este un demiurg care-și cunoaște în detaliu creația, "și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău/ [...] / și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău", identificând cu precizie *timpul*, etapele creației, "și secunda":

"Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile
și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă."

Odată finalizată, creația își domină creatorul, care este înmărmurit de minunăția ei și prin care el ar putea să fie statornicit în timp, de aceea, nerăbdător, o imploră, îngenunchind în fața acestei perfecțiuni: "și genunchiul mi-l pun în pietre/ și mă rog de tine,/ naște-mă."

● Secvența a doua debutează cu același vers al omniscienței eului liric, "Știu", prin care poetul ilustrează, de data aceasta, o cuprindere totală a orizontului cunoașterii, "tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape -", identificând conceptele care-l definesc prin repere deictice temporale: "după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea... / și tot ce e dincolo de ele". Se remarcă prezența *adjectivului nehotărât* "tot", care întregește perspectiva cunoașterii:

“Știu tot ce e mai departe de tine,
 atât de departe, încât nu mai există aproape-
 după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea...
 și tot ce e dincolo de ele,
 și atât de departe, încât nu mai are niciun nume.
 De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun
 pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
 Și mă rog de tine,
 naște-mă.”

Rugăciunea eului liric este *un leitmotiv* al poeziei, fiind explicată în continuare nevoia de implorare pentru a-și câștiga, prin creație, **dreptul la timp**: “îndoi genunchiul ‘și-l pun/ pe genunchiul pietrelor, care-l îngână./ Și mă rog de tine,/ naște-mă”.

● În **ultima secvență**, eul liric este **omniscient și omnipotent**, sugerând **anticiparea cunoașterii**, deoarece “Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine”. Superioritatea eului liric constă în faptul că el poate cunoaște creația în esența ei, dincolo de aparență, întrucât numai el poate sesiza “bătaia inimii care urmează bătaii ce-o auzi” și poate intui “sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui”:

“Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine,
 bătaia inimii care urmează bătaii ce-o auzi,
 sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,
 copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,
 râurile - mișcătoare umbre ale sângelui tău,
 și pietrele, pietrele - umbre de piatră
 ale genunchiului meu,
 pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,
 naște-mă. Naște-mă.”

Creația ia naștere, capătă viață sub privirea plină de umilință a eului poetic, care observă fascinat cum “copacii” devin “umbre de lemn ale vinelor tale”, iar “râurile” curg prin sângele ei. **Motivul pietrei**, reluat în fiecare strofă, poate semnifica suferința creatorului ori sacrificiul sinelui făcut pentru împlinirea creației ideale, la care se adaugă invocarea

arzătoare, construită evolutiv, într-un crescendo dramatic: “și pietrele, pietrele - umbre de piatră/ ale genunchiului meu,/ pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,/ naște-mă. Naște-mă.” Ruga poetului se îndreaptă către propria creație, de la care așteaptă cu nerăbdare nașterea ca artist, așa cum și el îi dăruise viață.

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susținută de *sugestia* creată prin *enumerația* atributelor operei, alternând între concret și abstract: “timpurile”, “mișcările”, “parfumurile”, “umbra”, “tăcerile”, “sânul”, “mersul”, “melancolia”, “inelul”. Ca *element de recurență*, este evident *imperativul verbului* “naște-mă”, *leitmotivul ideatic* cu care se finalizează fiecare strofă și care se repetă în ultimul vers al poeziei, creând o tensiune emoționantă a implorării proprii creații, singura care-l poate așeza definitiv într-un timp al artei, la care poetul consideră că are dreptul să spere.

Expresivitatea poeziei este susținută de *verbele* aflate la *prezentul gnomic* (exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), care sugerează *permanentizarea* atitudinii imploratoare a artistului față de propria creație de a-i acorda “dreptul la timp” în artă, precum și a certitudinii că produsul artistic îl poate valida ca artist, îl poate eterniza: “știi”, “au”, “am răbdare”, “e”, “există”, “are”, “pun”, “îngână”, “spui”, “mă rog” etc.

Ambiguitatea stilistică se bazează pe echivocul creat prin utilizarea *persoanei I singular* ca marcă a eului liric omniscient, procedeul care argumentează, prin ineditul combinației, neomodernismul poeziei.

Prozodia este neomodernistă, prin *versurile inegale*, *rîma albă* și *ritmul variat*, impus de organizarea ideilor poetice prin *îngambament*. Măsura versurilor este variabilă, între 21 de silabe- versul cel mai lung- și 3 silabe, invocația “naște-mă”.

Referindu-se la particularitatea creației lirice a lui Nichita Stănescu, Eugen Simion afirma: "Toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu slăresc în același fel: în aproximarea, eterna aproximare a sinelui, «cogito»-ul poeziei sale, centrul gânditor al acestei Utopii, opera unui mare poet".

"LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA"

de Nichita Stănescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică erotică neomodernistă -
 - poezie lirică -
 - lirism subiectiv -
 - tema: Iubirea -

Definiție: Conceptul artă poetică exprimă un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a unui autor, despre menirea lui în Univers și despre misiunea artei sale, într-un limbaj literar care-l particularizează.

Poezia "Leoaică tânără, iubirea" face parte din volumul "O viziune a sentimentelor" (1964), în care Nichita Stănescu (1933 – 1983), prin *cuvântul poetic esențial*, vizualizează iubirea ca sentiment, ca stare extatică a eului poetic, reflectând **lirismul subiectiv**.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică transparența imaginilor și proiecția cosmică prin originalitatea metaforelor și simetria compoziției, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*.

Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris "un imn involuntar dedicat Majestății sale Cuvântul și antinomiilor lui Necuvântul" (C-tin Crișan), o poezie originală prin expresivitate și imagistica de o transparență surprinzătoare. Este considerată o **capodoperă a liricii erotice românești și o artă poetică**, deoarece **lirismul subiectiv** se manifestă și în această poezie.

confirmând prezența eului liric prin *mărcile lexico-gramaticale de persoana I* ale verbului “mi-am dus” și pronumelui “mi-”, “m-”, “mă”, “meu”.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia “*Leoaică tânără, iubirea*” este structurată în trei secvențe lirice, corespunzătoare celor trei strofe inegale, prima având 6 versuri, a doua 8 versuri, iar ultima 10 versuri.

Tema o constituie consecințele pe care iubirea intensă, năvălind ca un animal de pradă în spațiul sensibilității poetice, le are asupra raportului eului poetic cu lumea exterioară și cu sinele totodată. Poezia “*Leoaică tânără, iubirea*” este o **confesiune lirică** a lui Nichita Stănescu, o **artă poetică erotică**, în care eul liric este puternic marcat de intensitatea și forța celui mai uman sentiment, iubirea.

Titlul este exprimat printr-o metaforă în care transparența imaginii sugerează extazul poetic la apariția neașteptată a iubirii, văzute sub forma unui animal de pradă agresiv, “*leoaica tânără*”, explicitată chiar de poet prin *apozitia* “iubirea”.

Prima strofă exprimă vizualizarea sentimentului de iubire, sub forma unei tinere leoaice violente, care îi sare “în față” eului liric, având efecte devoratoare asupra identității sinelui, înfigându-și “colții albi [...] în față” și mușcându-l “de față”.

“Leoaică tânără, iubirea,

mi-a sărit în față.

Mă pândise-n încordare
mai demult.

Colții albi mi i-a înfipt în față,
m-a mușcat, leoaica, azi de față.”

Pronumele la persoana I, “mi”, “mă”, “mi”, “m-”, potențează **confesiunea** eului poetic în sensul că el era conștient de eventualitatea ivirii sentimentului de dragoste, care-l “pândise-n încordare/ mai demult”, dar nu se aștepta ca acesta să fie atât de puternic, să aibă atâta forță devastatoare “mi-a sărit în față”, “colții albi mi i-a înfipt în față”, “m-a mușcat [...] de față”. Ca **element de recurență**, reiterarea cuvântului “față” este un **leitmotiv** prin care se reliefează pierderea integrității psihice, mutilarea evidentă a sufletului atacat de agresivul sentiment.

Strofa a doua accentuează efectul psihologic al acestei neașteptate întâlniri cu o emoție nouă, necunoscută, iubirea, care degajă asupra sensibilității eului poetic o energie omnipotentă, extinsă asupra întregului Univers: “Și deodată-n jurul meu, natura”. Forța agresivă și fascinantă a iubirii reordonează lumea după legile ei proprii, într-un joc al cercurilor concentrice, ca simbol al perfecțiunii: “se făcu un cerc de-a dura,/ când mai larg când mai aproape,/ ca o strângere de ape”. Eul liric se simte în acest nou Univers un adevărat “centrum mundi”, un nucleu existențial, care poate reorganiza totul în jurul său, după alte percepții, cu o forță impresionantă:

“Și deodată-n jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Și privirea-n sus țâșni,
curcubeu tăiat în două,
și auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârliei.”

Privirea, ca și auzul, pot fi simboluri al perspectivei sinelui, se înalță “tocmai lângă ciocârliei”, sugerând faptul că apariția iubirii este o manifestare superioară a bucuriei supreme, a extazului percepute cu toate simțurile, mai ales că se spune că ciocârlia este pasărea care zboară cel mai sus și are un viers cu totul aparte. Eul liric este dominat de noul sentiment neașteptat, care-l copleșește, “Și privirea-n sus țâșni,/ curcubeu tăiat în două”, curcubeul, ca simbol al unei fericiri nesperate, poate semnifica un fenomen rar și fascinant, ca și iubirea, sau poate fi un adevărat arc de triumf, de izbândă cerească, reflectat în sufletul prea plin al eului poetic.

Strofa a treia revine la momentul inițial, “leoaica arămie/ cu mișcările violente” fiind metafora iubirii agresive, insinuante, devoratoare pentru eul liric:

“Mi-am dus mâna la sprânceană,
la tâmplă și la bărbie,
dar mâna nu le mai știe.

Și alunecă-n neștire
pe-un deșert în strălucire
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mișcările viclene,
încă-o vreme,
și-ncă-o vreme...”

Sinele poetic își pierde concretețea și contururile sub puterea devastatoare a iubirii, simțurile se estompează: “Mi-ăm dus mâna la sprânceană,/ la tâmplă și la bărbie,/ dar mâna nu le mai știe”, poetul nu se mai recunoaște, simțindu-se confuz și bulversat de “atacul” surprinzător al unui simțământ extrem de agil. Eul liric identifică sentimentul, nu mai este o “leoaică tânără” oarecare, ci “arămie”, știe că iubirea este perfidă, are “mișcările viclene”, dar fericirea trăită acum vine după o perioadă ternă a vieții, “un deșert”, care capătă brusc “strălucire”. Iubirea, ca formă a spiritului, învinge timpul, dând energie și profunzime vieții “înc-o vreme,/ și-ncă-o vreme...”. Sau poate, temător, eul liric este nesigur, nu știe cât timp iubirea îl va ferici.

În *spirit neomodernist*, poezia este o romanță cantabilă a iubirii, sentiment materializat, vizualizat de Nichita Stănescu, stare sufletească ce capătă puteri demiurgice asupra sensibilității eului poetic, înălțându-l în centrul lumii care, la rândul ei, se reordonează sub forța miraculoasă a celui mai uman sentiment.

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susținută de *sugestia* creată prin *metafora* “leoaică”, imaginea transparentă a iubirii, sentiment puternic, agresiv, având repercusiuni decisive asupra sensibilității eului liric. Ca *element de recurență*, *substantivul* “față” este un *leitmotiv ideatic* al primei strofe, care profilează *ambiguitatea stilistică* a poeziei, prin echivocul lexical care insinuează starea sufletească. Senșul ambiguu al efervescenței interioare reiese și din ultima strofă, unde aceeași semantică ambiguă se concretizează prin elemente

ale feței: “sprânceană”, “tâmplă”, “bărbie”, semnificând buimăceala și bulversarea oricărui îndrăgostit, care nu mai percepe lumea la fel ca înainte. *Epitetele cromatice* “colții albi”, “leoaică arămie” și *epitetele metaforice* “leoaică tânără”, “mișcările viclene” potențează intensitatea sentimentului, forța lui devoratoare. *Repetiția* “înc-o vreme./ și-ncă-o vreme...” proiectează sentimentul iubirii într-un viitor nedefinit și incert, iar *punctele de suspensie* insinuează o stare de nesiguranță temătoare a îndrăgostitului care știe că simțământul este viclean și perisabil.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susținută de *oralitatea* stilului, care conferă persuasiune stării emoționale imposibil de controlat, realizată prin cuvinte și expresii din *limbajul colocvial*: “mă pândise”, “i-a înșipt”, “de-a-dura”, “țâșni”, “alene”. *Verbele* aflate, în mod surprinzător, la *perfect simplu*, timp propriu poveștilor, sugerează ideea că iubirea este un sentiment nou, abia ivit, exprimând o acțiune de dată recentă cu efecte năucitoare asupra îndrăgostitului: “se făcu”, “țâșni”, “o-ntâlni”.

Imagistica inedită a liricii stănesciene este o adevărată aventură spirituală și lingvistică, ce definește un inovator al Cuvântului și Necuvântului, Nichita Stănescu fiind nu numai “un model reprezentativ al poeziei contemporane, ci și o conștiință artistică ce regândește, de la capăt, întreaga poeticitate în articulațiile ei, propunând o operă de o mare profunzime și originalitate, [...] descoperă poezia într-un «loc» nou, cu care nu eram obișnuiți”. (Ștefania Mincu).

“POVESTE SENTIMENTALĂ”

de Nichita Stănescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică erotică neomodernistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -
- tema: Iubirea -

“O viziune a sentimentelor” (1964) este primul volum notabil din lirica lui Nichita Stănescu (1933 – 1983), prin magia ludică, muzicalitatea imprevizibilă a versurilor și mai ales prin “suavitatea dinamică, șocantă, răsturnătoare de perspective” a poeziei. (Eugen Simion) Poemul “Poveste sentimentală” nu se înscrie însă în erotismul stănescian, titlul “răsturnând” sensul explicit al textului liric. “Povestea” este o spiritualizare lingvistică, o “aventură a cuvântului”, depistabilă abia în ultimele versuri ale poeziei.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică transparența imaginilor și originalitatea metaforelor, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*.

Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris “un imn involuntar dedicat Maiestății sale Cuvântul și antinomiilor lui Necuvântul” (C-tin Crișan), o poezie originală prin expresivitate și imagistica de o transparență surprinzătoare.

Lirismul subiectiv domină poezia, confirmând prezența eului liric prin *mărcile lexico-gramaticale de persoana I ale verbelor* “vedeam”, “stăteam”, “înfigeam”, “iubeam” ale *pronumelor care definesc și adresarea directă*: “eu”, “tu”, “ne”, “mi-”, “te” etc.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia "Poveste sentimentală" nu este structurată în strofe, incipitul sugerând urmarea unei acțiuni, a unui sentiment, a unei emoții: "Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des." Întâlnirea cuplului este atemporală, "Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu - la cealaltă" și are semnificația spirituală a unui act artistic, exprimată printr-o comparație: "ca două toarte de amforă".

Cuvintele, ipostaze ale îndrăgostiților, devin tandre, magice prin zborul lor fluidic și influențează în egală măsură pe fiecare dintre cei doi "poli" ai iubirii: "Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte și înapoi". Sentimentul iubirii este identificat cu vârtejul cuvintelor care au forță imploratoare ("îmi lăsam un genunchi, /iar cotul mi-l înfîgeam în pământ"), comparabilă cu viguroasa călcătură a leului: "Vârtejul lor putea fi aproape zărit,/ și deodată,/ îmi lăsam un genunchi, /iar cotul mi-l înfîgeam în pământ,/ numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt, ca pe sub laba unui leu alergând."

Însuflețitorul avânt al cuvintelor, care sunt măști ale îndrăgostiților și adevărații protagoniști ai demersului liric, este reluat în finalul poeziei, în versuri ușor modificate: "Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte și înapoi,/ și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput." *Versul-laitmotiv* "înainte și înapoi" amplifică, prin adverbele antitetice, logosul erotic, evidențiind reciprocitatea necesară și infailibilă a sentimentelor. Combustia iubirii naște o energie ce intensifică apropierea cuvintelor de Geneză, "structura materiei, de la-nceput", vârtejul lor se vizualizează, "putea fi aproape zărit" sau "un vârtej aproape văzut".

Logosul și Erosul se armonizează în această "Poveste sentimentală", care însă este lipsită de patetism, de sentimentalismul siropos obișnuit, particularizând un erotism spiritualizat până la zborul cuvintelor născute odată cu revelația iubirii ori destinate în recrearea materiei la Facerea lumii.

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

Expresivitatea poeziei este susținută de marea frecvență a predicatelor, care conferă dinamism textului liric, însuși sentimentul concretizându-se în verb. **Imperfectul**, timpul dominant al verbelor, exprimă o permanentizare a acțiunii, a sentimentului, a emoției, a forței cuvântului: “vedeam”, “stăteam”, “zburau”, “putea”, “lăsam”, “înfigeam”, “se roteau”, “te iubeam”, “repetau”. Singurul verb la **conjunctiv prezent**, “să privesc”, învederează dorința idilică, forța cuvântului erotic.

Sugestia demersului erotic se distinge prin **metafora** timpului spiritual, “o margine-a orei”, prin **comparațiile** “ca două toarte de amforă”, “ca pe sub laba unui leu alergând”.

Remarcabil este **lirismul subiectiv**, cele două personaje, “eu/ tu”, se află de o parte și de alta a timpului erotic vizualizat “între noi” prin cuvintele ce se rotesc și se repetă fascinant și extatic.

Ingambamentul prozodic ilustrează perspectiva neomodernistă a liricii ca și **absența rimei**, iar **măsura** variază, în funcție de configurarea ideilor, de la 5 la 13 silabe.

Noutatea poeziei lui Nichita Stănescu este incontestabilă, imaginând “o lume a stărilor de suflet substanțială, densă, în care sentimentele se ating, se lovesc și se rănesc.” Volumul “O viziune a sentimentelor” cuprinde poeme de o profundă originalitate, este peste tot “o atingere atât de vibrantă cu lumea, încât obiectele ce izvorăsc, fragede, pure, matinale, din spuma imaginației sunt în același timp foarte materiale și aproape transparente [...] poetul nu vede pur și simplu lumea din jur, nu aude, nu miroase, nu pipăie ființele, materiile, lucrurile: el este însuși văzul, auzul, mirosul, pipăitul, organ senzorial imens și multiplu”. (Nicolae Manolescu, “Literatura română postbelică”)

“ÎN DULCELE STIL CLASIC”

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică erotică neomodernistă -
 - poezie lirică -
 - lirism subiectiv -
 - tema: Iubirea -

Poezia face parte din volumul “În dulcele stil clasic”, căruia i-a dat și titlul, publicat în 1970. În poeziile acestui volum, Nichita Stănescu se întoarce cu veselie spre lirismul clasic, creând adevărate parodii ale stilurilor sau temelor din poeziile tradiționale, îmbrăcând formele bine cunoscute de romanță, baladă, poem eroic ori madrigal.

Poezia “În dulcele stil clasic” este o creație “lirică galantă - sinteză între elegantul stil trubaduresc și lamentațiile amoroase din timpul lui Ienăchiță Văcărescu – supusă de Nichita Stănescu unui [...] tratament de regenerare-caricaturizare”. (Al. Ștefănescu)

Spre deosebire de viziunea sentimentului de iubire din poezia “Leoaică tânără, iubirea”, unde dragostea este devoratoare, agresivă și bulversantă, în poezia “În dulcele stil clasic”, iubirea este caricaturizată, persiflată, minimalizată după modelul liricii siropoase a poezilor Văcărești, care motivează și semnificația titlului: “Mai speculativ și cu o metaforă mai abruptă, Nichita Stănescu pune în versuri ah-ul și oh-ul lui Ienăchiță Văcărescu și varsă cu prefăcătorie lacrimi în niște jălălnice romane de o simplitate rafinată.” (Eugen Simion)

Din *perspectivă neomodernistă, imaginarul poetic* transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică transparența imaginilor și originalitatea metaforelor, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*.

Lirismul subiectiv se definește prin *adresarea directă* către iubita imaginară, -vocativul "domnișoară"- și *mărcile lexico-gramaticale de persoana a II-a*, reprezentate de pronumele "tău", devenit *leitmotiv*: "pasul tău", "mersul tău". Prezența eului liric este atestată de *mărcile lexico-gramaticale ale verbelor și pronumelor la persoana I*: "îmi este foarte rău", "stau", "zic", "eu", "-mi".

Tema poeziei este erotică, dar iubirea nu mai este o "leoaică tânără", o energie ce poate reordona universul, ci devine aici un simplu pretext liric, un sentiment întâmplător, trecător și nesemnificativ, metafora iubirii fiind sugestivă pentru sensul emoției efemere: "Pasul tău de domnișoară".

Ideea poetică exprimă nepăsarea, indiferența jovială a eului liric pentru iubirea pasageră și convențională.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia "În dulcele stil clasic" este alcătuită din patru catrene și un vers liber, ce se constituie într-o concluzie referitoare la efemeritatea timpului în relație directă cu sentimentul de iubire, la fel de trecător, "Pasul trece, eu rămân".

Prima strofă ilustrează ideea conform căreia iubirea suavă este o "galanterie" a naturii, care a născut-o din mineral, "Dintr-un bolovan coboară", ori din vegetal, "Dintr-o frunză verde, pală", sentimentul fiind exprimat printr-o *metaforă* care sugerează vremelnicia acestui sentiment uman: "pasul tău de domnișoară". Așadar, viziunea despre iubire este aceea de sentiment trecător, poetul nu mai este un "centrum mundi" capabil să reordoneze lumea după legi proprii, ca în "Leoaică tânără, iubirea", ci contemplativ, privind ivirea iubirii ca pe ceva exterior eului liric:

"Dintr-un bolovan coboară
pasul tău de domnișoară.

Dintr-o frunză verde, pală
pasul tău de domnișoară."

Strofa a doua sugerează plasarea iubirii într-o “însurare-n seară”, sentimentul fiind perceput superficial și efemer ca un “pas de domnișoară”, care trece la fel de repede cum a venit, “dintr-o pasăre amară”:

“Dintr-o însurare-n seară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnișoară.”

Versul “Pasul tău de domnișoară” este o *metaforă* care semnaleză ideea efemerității iubirii și accentuează concepția prin *leitmotiv*, fiind reiterat de patru ori în primele două strofe.

Strofa a treia exprimă aceeași idee a unui sentiment superficial, care ducează puțin, numai “o secundă, o secundă”, din care cauză poetul are un ton persiflant, “inima încet mi-afundă”. Ca și în “Leoaică tânără, iubirea”, sentimentul are conotații *cromatice*, “el avea roșcată fundă”, în cealaltă poezie iubirea fiind o “leoaică arămie”:

“O secundă, o secundă
eu l-am fost zărit în undă.
El avea roșcată fundă.
Inima încet mi-afundă.”

Strofa a patra îl așază pe poet în ipostaza unui suflet împovărat parcă de maledicție, “blestemat și semizeu”, deoarece eul liric înregistrează, “parcă pe timpanul meu”, finalizarea iubirii care nu mai este un sentiment profund, “mai rămâi cu mersul tău” și de aceea nu simte emoție și nici bucurie, ci este persiflant, “căci îmi este foarte rău”, cu trimitere discretă către stările de chinuri și leșinuri provocate de dragoste, din poeziile Văcăreștilor:

În **ultima strofă**, eul liric reiterează atitudinea contemplativă -“Stau întins și lung și zic”-, viziunea iubirii este una exterioară și nu o stare interioară, profundă, generatoare de energii. Atât sentimentul de dragoste, cât și iubita sunt minimalizate, ironizate, “Domnișoară, mai nimic/ pe sub soarele pitic”, întocmai ca în poezia clasică pe care o parodiază.

Versul liber din finalul poeziei sugerează scurgerea timpului tot prin imagine cINETICĂ, "Pasul trece eu rămân", la fel ca în poezia "Leoaică tânără, iubirea" - "încă-o vreme, / și încă-o vreme...", cu deosebirea că dacă în această ultimă poezie iubirea, ca forță esențială a spiritului, învinge timpul, în "dulcele stil clasic" dragostea este perisabilă, poetul rămâne impasibil, deloc marcat de acest sentiment, altă dată atât de bulversant.

Limbajul artistic este voit convențional, sugestiv pentru o parodie a liricii galante, în care poetul se lamentează și se văicărește. *Epitetele cromatice*, "frunză verde", "roșcată fundă", "soarele pitic, aurit și mozaic", *aliterația* "înserare-n seară", precum și *registrul oralității* cu iz *preromantic*, "domnișoară", "îmi este foarte rău" accentuează stilistic apartenența la lirismul clasicist.

În concluzie, Nichita Stănescu conferă modernitate stilului prin metafora sugestivă a iubirii, "pasul tău de domnișoară", prin *epitetele* inedite "frunză verde, pală", "roșcată fundă") și prin ritmul și muzicalitatea de tip folcloric a versurilor.

"Poezia «În dulcele stil clasic» probează din plin disponibilitățile lirice ale lui Nichita Stănescu și este nu doar un exercițiu de stil, după tipare clasice, ci chiar un model poetic de o deplină viabilitate expresivă." (Iulian Boldea)

“CÂNTEC”

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică erotică neomodernistă -
- poezie lirică -
- lirism subiectiv -
- tema: Iubirea -

Poezia lui Nichita Stănescu (1933 – 1983) este dominată de tema timpului devastator, existența putând fi salvată numai de cuvinte, singurele care dăinuie “în cetatea eternă a verbului divin”. Pentru Nichita, Cuvântul are materialitate, fiind “preumblare prin sinele lucrurilor”, iar Poezia e definită ca “aventura cuvântului”, așadar Poezia este comunicarea Sinelui cu Sine, prin Cuvânt. Lumea, ca atare, nu există în afara cuvântului, ci se manifestă prin revelarea eului, a cunoașterii de sine. În “Cartea de recitare”, Nichita Stănescu identifică vorbirea, cuvântul cu obiectele, altfel spus, cuvintele au materialitate: “Între actul vorbirii și cel al apucării unui obiect cu mâna nu era nicio diferență [...]. Între mâna copilului și limba lui nu e nicio diferență. Limba lui are cinci degete, ca și mâna lui, și apucă la întâmplare cu ea orice obiect abstract, cu aceeași dibăcie cu care apuci un fruct sau o surcea”.

Volumul “Sensul iubirii” (1960) constituie debutul lui Nichita Stănescu, dar consacrarea definitivă a valorii și originalității poetului o decide al doilea volum, apărut în 1964 și intitulat “O viziune a sentimentelor”, din care face parte poezia “Cântec”.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică lui Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*. Propriu oricărei arte poetice, lirismul subiectiv se manifestă și în această poezie, confirmând

prezența eului liric prin *mărcile lexico-gramaticale* reprezentate de *verbele și pronumele la persoana I* - "să spunem", "să vorbim", "sunt", "meu", "mele" *prin adresarea directă și verbul la persoana a II-a* "ești".

Tema poeziei sintetizează sugestiv *iubirea* prin "elogiul stării de *a fi*", întrucât miracolul existenței este *nașterea*.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia reflectă *lirismul subiectiv* și este structurată în patru secvențe lirice, corespunzătoare celor patru strofe inegale ca număr de versuri.

Strofa întâi. "*Cea mai mare victorie a omului este nașterea*", spunea Nichita Stănescu, iar acest fapt este "atât de mirabil (minunat, extraordinar - *n.n.*), încât este mai degrabă asemuitor întâmplării decât legii". Această concepție este reflectată încă din *incipitul poeziei*, întâmplarea de a exista fiind miracolul suprem în existența eului liric: "E o întâmplare a ființei mele". Consecința firească a viețuirii este marcată prin *două puncte*, pentru a explica fericirea ca stare superioară a spiritului, copleșitoare și sublimă, fiind cu mult mai puternică decât trupul omului: "E o întâmplare a ființei mele:/ și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decât mine, decât oasele mele". Îmbrățișarea iubitei este comparabilă cu extazul iubirii, trăirea fiind dureros de intensă și minunată totodată: "oasele mele/ pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare/ mereu dureroasă, minunată mereu".

Strofa a doua pledează pentru *dialog* între îndrăgostiți, reliefând alt miracol al existenței umane, acela al *rostirii cuvintelor, al comunicării*: "Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte". Cuvintele atotputernice sunt "lungi, sticloase, ca niște dălți" și, în acțiunea lor decisivă pot schimba percepția asupra lumii, despică *apele* - "fluviul rece de delta fierbinte" - , *timpul* - "ziua de noapte" și *piatra* cea mai dură, "bazaltul de bazalt":

"Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi sticloase ca niște dălți ce despart
fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt."

Invocația de la începutul *strofei a treia* se adresează *fericirii*, stare interioară către care aspiră orice îndrăgostit. Iubirea este aceeași dintotdeauna, dar se manifestă în mod diferit în funcție de fiecare om și în concordanță cu evoluția spirituală a omenirii. Eul liric este cuprins de o energie exuberantă, care-l face să atingă înălțimi nebănuite: "Du-mă fericire, în sus și izbește-mi/ tâmpla de stele, până când/ lumea mea prelungă și în nesfârșire/ se face coloană sau altceva/ mult mai înalt și mult mai curând.". Aspirația către fericirea supremă este o țâsnire, un elogiu adus iubirii, "lumea" interioară a eului liric devine "coloană sau altceva/ mult mai înalt, și mult mai curând".

Ultima strofă începe cu o *adresare directă* și se fundamentează pe *relația de simetrie* a primului și ultimului vers, având rol de *leitmotiv*: "Ce bine că ești, ce mirare că sunt!! a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt."

"Ce bine că ești, ce mirare că sunt!

Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pământ,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt."

Perechea de îndrăgostiți presupune două ființe distincte, fiecare cu propria personalitate, ilustrate prin numeral: "Două cântece diferite"; "două culori ce nu s-au văzut niciodată"; "una foarte de jos [...]/ una foarte de sus". Lupta neasemuită dintre minune și întâmplare se duce prin cuvinte, sugerându-se o bătălie cu sine însuși pentru aspirația către cunoaștere: "Eu te cunosc deși nu te pot elucida pentru că aparții unui limbaj desăvârșit, spre care limbajul de acum aspiră. [...] eu te cunosc prin poezie, tocmai de aceea am inventat poezia ca pe un organ al evoluției simțurilor omului. Desigur, poezia nu este perfectă până când tu nu vei fi elucidat." (Nichita Stănescu)

Poezia de dragoste stănesciană pulsează sub inegalabilul lirism purificat prin "suferințele trupului, eliberat de chinurile

sufletului, ridicat în sfera durerilor abstracte ale minții [...]. Pentru Nichita Stănescu, amorul e un timp miraculos pentru rostire, iubirea un lung prilej pentru cuvinte". (Alexandru Condeescu)

Limbajul artistic stănescian este inconfundabil, în principal prin aventura cuvântului, "arta expresiei multiplicând valorile și plurivalența sensurilor" (Ion Rotaru).

Verbele cu nuanță violentă, "scrâșnești" (oasele), "izbește-mi" (tâmpla), "lovindu-se" (cântece), simbolizează puternica energie degajată de sentimentul de iubire de care se simte năpădit eul liric, starea lui interioară fiind intens tulburată de fericirea erotică. *Verbele la modul imperativ* sau la *conjunctivul* cu nuanță poruncitoare sugerează faptul că iubirii nu i te poți împotrivi, ea se impune necondiționat, ca o necesitate absolută a spiritului: "Du-mă" (fericire); "izbește-mi" (tâmpla), "să stăm", "să vorbim", "să spunem".

Versul exclamativ "Ce bine că ești, ce mirare că sunt!" exprimă bucuria extatică a eului liric pentru miracolul viețuirii și al iubirii, uimirea privind minunea "de a fi", "de a iubi".

Poezia "Cântec", aparținând volumului "O viziune a sentimentelor" (1964), este prima dintre cele *șaisprezece creații cu același titlu*, pe care Nichita Stănescu le-a adunat, alături de alte poezii, în antologia întocmită de el însuși, "Starea poeziei", apărută în 1975. Inconfundabilul Nichita Stănescu este, fără îndoială, "artistul cuvântului înnăscut și înlănțuit definitiv în mrejele celui mai pur lirism". (Ion Rotaru)

“LECȚIA DESPRE CUB”

de Nichita Stănescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -
- artă poetică neomodernistă -
- poezie lirică -

Diversitatea stilurilor în lirica lui Nichita Stănescu (1933-1983) conferă omogenitate întregii creații, volumul “Opere imperfecte” (1979) definind perfecțiunea ca relație între opera artistică și creatorul său. “Lecția despre cub” se află în deschiderea volumului, iar “Lecția despre cerc” în final, sugerându-se astfel simbolistica perfecțiunii și inefabilului prin cele două forme geometrice desăvârșite în plan spațial și situate simetric în carte.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, prin impersonalizarea imaginilor și originalitatea metaforelor, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*.

Poet neomodernist, Nichita Stănescu se definește spiritual ca “o conștiință artistică ce regândește, de la capăt, întreaga poeticitate în articulațiile ei, [...] cât și un «sistem» coerent de a înțelege poezia, bazat pe un efort creator îndelung și pe o vastă cultură”, creând o operă de “o mare profunzime și originalitate” (Ștefania Mincu).

Lirismul obiectiv domină poezia, prin *impersonalitatea verbelor de persoana a III-a, aflate la diateza reflexivă*, “se ia”, “se cioplește”, “se lustruiește”, “se răzuiește”, “se taie”, iar finalul se caracterizează prin verbele la modul condițional-optativ, timpul perfect: “ar fi fost”, “n-ar fi avut”.

Tema poeziei o înscrie între artele poetice, întrucât ca și “Către Galateea”, învederează relația dintre artist și opera sa, receptată de cititor cu emoția desăvârșirii.

Titlul exprimă transparent “tonul didactic” al construirii unei creații, prin respectarea etapelor cuvenite în vederea atingerii perfecțiunii, atunci când se pornește la înfăptuirea unei lucrări.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia “**Lecția despre cub**” nu este structurată în strofe, dar se pot distinge **trei secvențe poetice**, în funcție de etapele perfectării unei creații artistice și **două versuri** de legătură, care motivează finalul.

Incipitul este reprezentat de prima indicație referitoare la “materialul” din care urmează să se desăvârșească opera, parcurgând riguros stadiile de lucru: “Se ia o bucată de piatră”. Perfecțiunea cubului este fezabilă dacă se respectă anumite virtuți artistice, cioplirea cu o daltă de sânge sugerând o relație organică între făuritor și produsul rezultat, ca simbol al vitalității: “se cioplește cu o daltă de sânge”. După ce “se lustruiește cu ochiul lui Homer”, pentru a ajunge la esența creației nemuritoare, “se răzuiește cu raze” pentru a-i conferi strălucire sacră, activitatea putând continua “până când cubul iese perfect” și artistul simte că opera s-a finalizat.

În **secvența următoare** iradiază satisfacția extaziantă și încărcată de *iubire* pentru creația cu totul excepțională, care stârnește admirația celor apropiați (“gura ta”), adorația publicului (“gura altora”) și, mai ales, desfătarea spiritelor nobile (“gura infantei”): “După aceea se sărută de nenumărate ori cubul/ cu gura ta, cu gura altora/ și mai ales cu gura infantei”. Bucuria desăvârșirii este plină de entuziasm, iar artistul se încarcă emoțional cu satisfacția împlinirii spirituale că a atins idealul estetic prin propria menire.

Odată finalizat actul artistic și consumată exaltarea izbânzii, se întâmplă, ca și în viață, să fie observate atitudini de indiferență față de perfecțiunea creației, care nu este percepută ca atare de către toți receptorii, idee ilustrată prin versurile de legătură: “După aceea se ia un ciocan/ și brusc se sfărâmă un colț de-al cubului”. Dezamăgirea artistului modifică radical aspectul lucrării, gestul

sfârâmării cubului la un colț sugerând reacțiile oamenilor aflați în fața unei opere pe care nu o înțeleg ori cu care nu se armonizează în întregime simțul lor estetic. Ideea poetului s-ar putea interpreta și ca viziune rațională asupra lumii, conștientizând faptul că nu există perfecțiune în Univers și că o lucrare artistică destinată percepției umane nu poate și nici nu trebuie să fie pe placul tuturor pentru a rezista curgerii timpului, pentru a-și certifica valoarea și a o uniciza.

Finalul poeziei configurează persiflarea artistului, care s-a dăruit cu patimă lucrării măiestrit realizate, atitudine întemeiată față de superficialitatea oamenilor incapabili să se încarce spiritual de perfecțiunea unei opere de artă: “Toți, dar absolut toți, zice-vor:/ - Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colț sfârâmat”. Reiterarea pronumelui “toți” și absolutizarea potențialului public facil, care ar putea aprecia numai forma, aparența strălucitoare și nu esența, integritatea creației, accentuează opoziția incontestabilă dintre artist și masa oamenilor comuni, lipsiți de capacitatea receptării valorilor infailibile. Sigur că se pot face tot felul de interpretări speculative despre atitudinea artistului față de propria operă, care, odată terminată, stârnește tot felul de comentarii, multe fiind formale, stângace sau stupide, aprecierile frizând ignoranța și, de ce nu, invidia celorlalți.

Expresivitatea poeziei este dată de *reflexivitatea verbelor impersonale*, care au efect de generalizare a instrucțiunilor necesare în vederea desăvârșirii unei creații: “se ia”, “se cioplește”, “se lustruiește”, “se răzuiește”, “se taie” “se sărută”. Se remarcă în final *verbele la viitorul inversat*, “zice-vor” și *la condițional-optativ*, “ar fi fost”, “n-ar fi avut”, sugerând ideea că perfecțiunea nu poate fi atinsă, din cauza condiției umane limitate atât în artă, cât și în viață.

În nota specifică a liricii stănesciene se include *ambiguitatea* verbului “se răzuiește” și *aliterația* “cu raze”, *sugestia* textului, conducând către interpretarea că orice demers artistic presupune talent sacru, strălucire spirituală pentru a putea atinge desăvârșirea în creație.

Perspectiva neomodernistă a poeziei se definește și din punct de vedere prozodic: versurile au măsură variabilă (8-18 silabe), nu au rimă și sunt construite prin ingambament.

În concluzie, "*Lecția despre cub*" are semnificații transparente pentru titlul volumului "*Opere imperfecte*", în deschiderea căruia se află această poezie, iar cealaltă creație, "*Lecția despre cerc*", din finalul cărții, completează simetric și armonios concepția despre lume și viață, despre menirea artistului și rolul creației poetice, idei pe care Nichita Stănescu le-a exprimat într-un limbaj inconfundabil, cu "metafore surprinzătoare, insolite, ușor de recunoscut." (Nicolae Manolescu)

MARIN SORESCU

(1936-1996)

- autor canonic -

UNIVERSUL POETIC

(*Particularități ale creației poetice*)

Marin Sorescu s-a născut la 19 februarie 1936 în comuna Bulzești din județul Dolj și a urmat liceul la "Frații Buzești" din Craiova, apoi Școala Medie Militară din Predeal, absolvită în 1954. Frecventează cursurile Facultății de Filologie din Iași și se stabilește la București, unde face o carieră literară rapidă, atât ca poet, cât și ca romancier, dramaturg, traducător și eseist.

Debutează editorial cu volumul de versuri satirice "*Singur printre poeți*" din 1964, la vârsta de 28 de ani. Până la moartea sa, la 8 decembrie 1996, publică încă 23 de volume de poezie, fiind premiat de Uniunea Scriitorilor pentru șase dintre ele. Printre volumele mai cunoscute, se pot aminti: "*Poeme*" (1966), "*Moartea ceasului*" (1967), "*Tineretea lui Don Quijote*" (1968), "*Tușiți*" (1969), "*Suflete, bun la toate*" (1969), precum și ciclul

alcătuit din 6 volume, intitulat *"La lilieci"* (1973-1998, apărute și postmortem, numele fiind preluat de la un cimitir), *"Astfel"* (1973), *"Descântoteca"* (1975), *"Fântâni în mare"* (1982) etc. Pentru copii a scris celebrul volum de proză versificată - *"Unde fugim de acasă?"* (1967) și *"Cirip-ciorap"* (1993).

În dramaturgie, Marin Sorescu abordează teatrul poetico-parabolic în trilogia *"Setea Muntelui de sare"* (1974), care cuprinde piesele *"Iona"* (1968), *"Paracliserul"* (1970 și *"Matca"* (1973). Piesele istorice ca și cele de viață contemporană se caracterizează prin ironie și persiflare, atitudini specifice acestui autor: *"Răceala"* (1976), *"A treia țeapă"* (1980), *"Vărul Shakespeare"* (1990) *"Există nervi"* (1968), *"Pluta meduzei"* (1974), *"Casa evantai"* (1982), *"Lupoaica mea"* (1994).

În proză, a scris două romane - *"Treți dinți din față"* (1977), *"Viziunea vizuini"* (1982) - și mai multe volume de eseuri: *"Teoria sferelor de influență"* (1969), *"Insomnii"* (1971), *"Ușor cu pianul pe scară"* (1985).

După moartea sa, au fost găsite cincisprezece volume cuprinzând poezie, eseuri, un roman și jurnalul, rămase în manuscris.

Apariția primului volum de poezii parodice, *"Singur printre poeți"* din 1964, constituie, în confruntările anilor '60, un eveniment spectaculos. Poetul Marin Sorescu are o forță înnoitoare, confirmată și de volumele ce au urmat. Poeziile lui sunt nu numai niște creații vesele, parodice și nicidecum facile cum ar putea părea, ci au substanță meditativă și dramatică, o "vervă malițioasă [...] pe fond de ironie amară" (Dumitru Micu) sau cum însuși mărturisește: "tumbe printre silogisme".

Temele grave ca moartea, timpul, solitudinea, dezgustul, prostia sunt percepute în *spirit ludic, ironic, caricatural, ostentativ zeflemist*. Având un mare succes la public, Marin Sorescu a impus mai degrabă un stil decât o viziune și a contrazis prejudecățile de a trata cu sobrietate teme existențiale, reușind ca, prin denunțarea automatismelor și convenționalismelor, să pună în lumină natura umană. Astfel,

poezia "*Semne*" anulează ideea de sacru și de "magie" în alcătuirea lumii și emană o percepție a umanului banală și absurdă totodată: "Dacă te întâlnești cu un scaun,/ E semn bun, ajungi în rai,/ Dacă te-ntâlnești cu un munte,/ E semn rău, ajungi în scaun./ Dacă te-ntâlnești cu carul mare,/ E semn bun, ajungi în rai./ Dacă te-ntâlnești cu un melc/ E semn rău, ajungi în melc.[...] Dacă mori,/ E semn rău// Ferește-te de acest semn/ Și de toate celelalte."

***Parodiile din primul volum, "Singur printre poeți" (1964)**, create în spirit ludic și ironic, au atras imediat atenția publică și au captivat un număr mare de cititori. Sorescu parodiază creații ale marilor poeți români și străini, între care: Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, A.E.Baconski, Mihai Beniuc, Alexandru Andrițoiu, La Fontaine, Charles Baudelaire etc.

Parodiarea poemului "Noapte de decembrie" al lui Alexandru Macedonski, prin poezia "*Noapte de octombrie*", ironizează aspirația spre nemurire a acestui poet și damnarea artistului, în general: "Azi-noapte, pe la două, visasem că-nviasem,/ Prin nu știu ce minune, nu pot să-i explic felul,/ Dar știu că mă trezisem, de-odată, și mă sculasem,/ Coșciug, cavou, morminte în urmă le lăsasem/ Și mă-ntorceam acasă, pe gânduri, de la Belu. [...] Crezând că după moarte posteritatea dreaptă/ O să-i cinstească veacuri de-a rândul pentru faptă/ Râdeam precum bețivul care-a sorbit un deka,/ Ca un arab ce află că nu există Mecca [...] Mă îndreptam spre Belu în hohote râzând.../ Și-astfel azi-dimineață m-am deșteptat plângând." Poezia "*Ion și ai lui*" parodiază estetica urâtului și lumea închisorilor din lirica lui Tudor Arghezi, însă se poate observa subtilitatea cu care Sorescu îl elogiază și prețuiește pe marele poet prin imitarea versificației, prin limbajul oral, prin inversiunile specific argheziene: "Pipăind drumul cu vârful parului,/ Orbecăiau spre cotețul primarului [...] Ho! Țasta-i cotețul și-n gură/ Le-a și venit gust de friptură./ Oare găinile acolo erau? [...] Doamne! Au simțit deodată că se îngroapă.../

Parcă au nimerit în niște hârtoapă.../ I-au tras, dimineata, din coteț cu-un laț,/ Tăvăliți prin găinaț.// De când înjură la gherlă Ion cu ai lui/ Au scos găinile de zece ori pui."

*Începând cu volumul "Poeme" (1966), poeziile sunt dominate de *ironie și autoironie*, sugerând, aparent, o îndoială a propriilor capacități, de aceea sunt construite pe principiul analogiei cu o poveste, o idee sau un autor foarte cunoscut. Astfel, poezia "Shakespeare" rememorează eroii de referință ai operei marelui scriitor (Hamlet, Iulius Cezar, Antoniu, Cleopatra, Ofelia, regele Lear, Richard al III-lea) folosind un ton neutru, dar care glorifică valoarea pieselor. Analogia dintre creația personajelor lui Shakespeare și Facerea Lumii de către Divinitate eternizează opera shakespeariană: "Shakespeare a creat lumea în șapte zile./ În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești./ În ziua a doua a făcut râurile, mările, oceanele/ Și celelalte sentimente/ [...] În ziua a treia a strâns toți oamenii/ Și i-a învățat gusturile:/ Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdiei,/ Gustul geloziei, al gloriei și așa mai departe,/ Până s-au terminat toate gusturile./ [...] Ziua a patra și a cincea le-a rezervat râsului./[...] În ziua a șasea a rezolvat unele probleme administrative:/[...] În ziua a șaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut./ Directorii de teatru și umpluseră pământul cu afișe,/ Și Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă/ Ar merita să vadă și el un spectacol.// Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit,/ S-a dus să moară puțin."

*Hexalogia "La lilieci" (1973-1998) cuprinde poezii scrise într-un *grai oltenesc*, în care termenii regionali compun fraza țărănească și, totodată, un *autobiografism* cu tipuri umane și evenimente/ năravuri din lumea satului: "Toate secretele ies acum la iveală, ca untdelemnul,/ Cine cu cine mai trăiește, povești cu ibovnici, certuri pe mejdine,/ Tot ce a fost mai colorat în comună, de un an încoace" ("La strigat"). Este o lume în care comunicarea dintre "personaje" este familială, motivațiile lor sunt un prilej de disecare a mentalității unei întregi colectivități. "Naratorul" Sorescu îl ia complice pe cititor căruia îi

împărtășește aceste reconstituiri “tandre, pasionale, detașate, cinice, ironice, scormonitoare, grotești”, iar satul natal, Bulzești, “devine un topos al completitudinii, o imagine holografică a Lumii, un spațiu al coabitărilor neverosimile, al genezelor și descendențelor fabuloase.” (Ion Buzera)

***Poeziile din ultima parte a vieții** au încărcătura unui tragism impresionant, provocat de înțelegerea profundă și dureroasă a naturii omenești, a condiției de muritor a ființei umane, cum învederează poezia *“Scară la cer”*: “Deși am slăbit îngrozitor de mult,/ Sunt doar fantoma celui ce am fost,/ Mă gândesc că trupul meu/ Este totuși prea greu/ Pentru scara asta delicată./ - Suflete, ia-o tu înainte,/ Păș! Păș!”. Alteori, emoția poetică se apropie de rugăciune, spiritul său liber și “naiv” conferă poeziei o nouă dimensiune, tensionată și febrilă: “E bine, Doamne,/ Că te-ai gândit la mine/ Și nu l-ai ales pe altul/ Pentru delicata, înfricoșata/ Ta experiență. [...]// Am căzut în păcatul trufiei,/ Iartă-mi-l mie,/ E uman/ Ia-ți ochii și de la celelalte păcate.” (*“Mergând spre bine”*); “Doamne,/ Ajută-mă cât mai pot/ S-o duc.// Pune ordine-n mine,/ Împacă-mă cu lumea/ Și cu minunea vieții.” (*“O rugăciune a inimii”*)

Lirica soresciană a stârnit destule controverse între literații vremii. Astfel, Mircea Cărtărescu nu “gustă” creațiile poetice ale hexalogiei și afirmă că “un singur poem [...], oricare, spune tot ce a avut poetul de spus. [...] «La lilioci» poate fi o scriere postmodernă, dar te întrebi dacă ea este și poezie.”. De parcă ar răspunde unor opinii defăimătoare, Marin Sorescu își apără creația, despre care scrie în poezia *“Jurnal intim”*: “Puțin îmi pasă mie/ De noutățile voastre./ Eu vin cu noutățile mele.”

Scriitor total, Marin Sorescu are o inteligență speculativă care-l particularizează în literatura română, așa cum consideră criticul Ion Negoitescu: “Mai mult filozofic decât estetic, parodicul sorescian, cu răsfrângere complexă, nu va fi niciodată în căutare de modele literare, pe care să le ia în deriziune prin denaturarea sau exagerarea conținutului lor. Modelele sale sunt fie creația spirituală ca atare, [...] fie diferite aspecte umane, existențiale sau sociale, domestice sau istorice.”

În studiul intitulat "Despre poezie", Nicolae Manolescu analizează ineditul liricii lui Marin Sorescu și descoperă profunzimile ei bine ascunse: "Poetul și-a creat o formulă proprie, ușor de recunoscut și de imitat. În ciuda faptului că poeziile își țin la vedere mecanismul, nu există un acord clar în păreri critice despre ele. Facilitatea se dovedește înșelătoare și, când ești mai convins că le-ai descoperit secretul, constăți că ele îți scapă printre degete. [...] Dar dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra imaginilor, observăm că realitatea aceasta familiară e un simplu decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol demult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene."

"ECHERUL"

de Marin Sorescu

(autor canonic)

- perioada postbelică -
- poezie neomodernistă -
- poezie lirică -

Marin Sorescu (1936-1996) a debutat cu volumul de poezii parodice intitulat plastic "Singur printre poeți", publicat în 1964. Înzestrat cu un spirit ironic și ludic, gravele teme ale liricii sunt străbătute de aceeași tonalitate jucăușă.

Poezia "Echerul" face parte din volumul "Tușiți" din 1970 și ilustrează ironia fermecătoare specifică scrierilor lui Marin Sorescu. Deși în plină perioadă a neomodernismului, poezia sa păstrează fondul tradițional al liricii, învelit într-o formă limpede și încântătoare, în care versul este "scuturat de toate podoabele" și "descrețește fruntea" (Eugen Simion).

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică artistului Marin Sorescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie a unor aspecte sociale, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și*

sunetelor. Poet neomodernist, Marin Sorescu are "capacitatea excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune" (G.Călinescu), printr-o caricaturizare a vieții, a unor aspecte ale realului.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin *adresarea directă*, prin tonul gnomic către cititor, mărcile lexicogramaticale fiind reprezentate de *verbe la persoana a II-a*: "așezi", "citești", "ascultați", "privești". Lirismul obiectiv este evident în enumerarea însușirilor echerului, ca obiect foarte util în viața omului, prin *verbele la persoana a III-a*: "devine", "se umflă", "sunt".

Titlul "Echerul" este o *metaforă* a percepției vieții de către oameni, care au cu toții un șablon prin care privesc lumea înconjurătoare, instrument care-i lipsește de bucuria și satisfacția cunoașterii.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia "Echer" de Marin Sorescu este alcătuită din **cinci strofe** inegale ca mărime și **două distihuri**, structură ce constă în un argument pentru încadrarea poeziei în *neomodernism*.

Strofa întâi exprimă o dublă utilitate a echerului, una firească, în matematică și alta insolită, ca instrument literar. **Incipitul** este constituit dintr-o definiție persiflantă a instrumentului matematic, "Echerul, folosit și în matematică", conjuncția "și" fiind o înțepătură acidă a faptului că lumea se schimbă, că valorile care erau certe se diluează încet-încet înspre percepția facilă:

"Echerul, folosit și în matematică,

Devine tot mai mult

Un instrument literar."

În mod obișnuit, acest obiect este necesar în desenarea figurilor geometrice și, așa cum se explică în dicționar, este folosit pentru construirea și verificarea unghiurilor drepte sau pentru trasarea dreptelor paralele cu o anumită direcție dată.

Poetul îi prevestește, însă, o altă întrebuințare, mai potrivită decât rostul adevărat, acela de "instrument literar".

Nota ironică specifică lui Marin Sorescu este evidentă în **distihul** următor, "Cu el poți citi cu succes/ O mulțime de opere", utilizarea instrumentului matematic în lecturarea literaturii șochează, însă se justifică în lumea contemporană, a cărei superficialitate restrânge interesul pentru cultură la o măsurătoare strictă și precisă.

În **strofa următoare**, printr-o *adresare directă*, eul liric oferă cu ironie instrucțiunile de folosire a echerului în citirea operei literare. Așezat cu grijă pe prima pagină a cărții, echerul lasă vizibil numai textul din "afara liniilor lui/ De lemn."

"Îl așezi frumos
Pe prima pagină,
Și nu citești decât ce scapă
În afara liniilor lui
De lemn."

Citind numai ceea ce nu este acoperit de echer, ci doar ceea ce se poate citi în interiorul liniilor lui, poți să pierzi tocmai esența ideatică, deoarece este imposibil să potrivești locul exact care să delimiteze în interior substanța operei.

În **strofa a treia**, ideea citirii fugare, a șablonizării sensurilor literare se sugerează prin împruținarea cuvintelor din vocabularul oamenilor, ceea ce duce la superficialitate, la nepăsare față de instrucție.

"Împruținate,
Cuvintele se umflă
Ca niște broaște,
Sugând și sensul celor ascunse.
O jumătate de verb
Te face să urli
De acțiunea tuturor romanelor
Din viitorul deceniu."

Cuvintele "Împruținate" se deformează, se deturnează de la sensurile lor - "se umflă/ Ca niște broaște"-, pericolul fiind acela că se diminuează astfel "și sensul celor ascunse". Jumătatea de verb care se poate citi la marginea echerului te

incită, totuși, "Te face să urli" și să regreti sfâșietor că nu mai poți afla "acțiunea tuturor romanelor/ Din viitorul deceniu". Absența lecturii va avea repercusiuni dezagreabile, omul va fi mult mai incult ca astăzi, pentru că pe el nu-l vor mai interesa operele viitorului deceniu.

Ironia poetului devine acidă în **distihul** următor, când acțiunea echerului se extinde și acționează nu numai în ceea ce privește lumea cărților, ci și în alte domenii ale vieții cotidiene: "Apoi echerul se poate extinde/ Și în viața de toate zilele." Superficialitatea receptării se extinde și asupra existenței umane, asupra tuturor aspectelor care compun viața de fiecare zi, din care poți scăpa tocmai ceea ce este important.

În **strofa a patra**, echerul nu mai este un instrument privit cu amuzament, ci un simbol al spiritului limitat al oamenilor, care percep dogmatic, șablonat viața:

"Sunetele, imaginile, sufletele

Sunt exagerat de mari,

• Ascultați vorbele cu echerul,

Priviți spectacolele cu echerul."

Începând cu această strofă, *persoana a doua singular este înlocuită cu persoana a doua plural*, deoarece referirea poetului iese din zona individului, a celui care intră în mod singular în contact cu textul literar și se manifestă global, la nivelul societății în general. "Sunetele, imaginile, sufletele" devin "exagerat de mari". Din această cauză, atrage atenția poetul cu sarcasm, ele ar trebui reduse, restrânse la banal; iar pentru aceasta, vorbele trebuie ascultate cu echerul și spectacolul vieții trebuie privit cu același instrument care limitează percepția. O sugestie subtilă a imaginii exprimate poate fi insultătoare pentru oameni, sunetele, imaginile ajung prea mari față de sensibilitatea, interesul pentru conținut care slăbesc atât de mult, încât nu mai pot umple sufletele.

Ultima strofă amplifică ironia ascuțită a poetului care îndeamnă oamenii să nu se "aventureze" într-o dragoste adevărată fără să aibă "un echer la butonieră":

“Nu vă aventurați
Într-o dragoste adevărată
Fără un echer la butonieră.
Și de asemenea, seara, înainte de culcare,
Puneți la capul patului un echer
Pentru visele voastre de aur.”

Ultimele versuri evidențiază un sarcasm amar al poetului, prin care se adâncește incompatibilitatea dintre instrumentul matematic, ce măsoară rigid, stabilind cote exacte și domeniul căruia i se aplică în mod cu totul nepotrivit: dragostea. Visurile pe care le au oamenii, unele foarte ambițioase, “de aur”, s-ar anula prin uniformizare, prin platitudine, de aceea poetul îndeamnă ironic: “Puneți la capul patului un echer/ Pentru visele voastre de aur”. Oamenii ar ajunge astfel ca niște roboți, fără personalitate, fără idealuri, fără străluciri spirituale, ducând o viață ternă, monotună.

(Limbaajul și expresivitatea textului poetic)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susținută de *sugestia* creată prin *metafora* “echerului”, imaginea transparentă a superficialității umane, a lipsei de interes pentru conținut, pentru o cultură amplă. Instrumentul matematic profilează *ambiguitatea stilistică* a poeziei, prin echivocul lexical care insinuează lipsa interesului pentru lectură, ceea ce duce la ignoranță. Sensul ambiguu al efervescentei interioare reiese și din ultima strofă, unde aceeași semantică echivocă trimite la idealurile “de aur” care n-ar trebui îngrădite.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susținută de registrul colocvial, care conferă persuasiune sfatului pe care eul liric îl dă cititorilor. Remarcabilă este coexistența *verbelor la persoana a II-a și a III-a*, precum și faptul că ele nu sunt numeroase, ci utilizarea lor strict necesară argumentează împletirea armonioasă a lirismului subiectiv cu cel obiectiv: “așezi”, “citești”, “ascultați”, “priviți”/ “devine”, “se umflă”, “sunt”.

Referindu-se la lirica lui Marin Sorescu, criticul Marian Popa remarcă: "Expresia simplă, tonul prozaic, familiar și clar; e promovat poemul eseistic și chiar didactic; din viața cotidiană sunt extrase poezia și semnificațiile generale, uneori prin asociații. Ulterior, întrebările se amestecă cu refuzurile, figurând o criză inteligentă a inteligenței".

"SCARĂ LA CER"

de Marin Sorescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- elegie neomodernistă -
- poezie lirică -

Poezia "Scară la cer" face parte din ultimul volum de poezii al lui Marin Sorescu (1936-1996), intitulat sugestiv "Puntea", întrucât aceste creații au fost dictate soției sale în timp ce poetul se afla pe patul de suferință, înaintea morții. Simțindu-se pe "puntea" care leagă viața de moarte, Sorescu a avut tăria morală de a accepta ideea sfârșitului iminent și de a-l exprima liric în această poezie.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică artistului Marin Sorescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă a propriilor temeri, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*. Poet neomodernist, Marin Sorescu are "capacitatea excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune" (G.Călinescu), printr-o persiflare a vieții, a unor aspecte ale realului.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin *pronumele și verbele la persoana I*, "mi", "observ", "sunt", "mă gândesc" și prin *adresarea directă*, prin tonul implorator către propriul suflet: "- Suflete, ia-o tu înainte". Lirismul obiectiv este evident în descrierea senzațiilor emoționale de presimțire a

apropierii sfârșitului, prin **verbele și pronumele la persoana a III-a**: “atârână”, “se lasă”, “se trimite”, “se aruncă”.

Sorescu întrezărește, în suferința sa, semne prevestitoare de moarte și le interpretează liric, în stilul care-l definește și îl singularizează printre poeți. O pânză de păianjen țesută într-un colț al camerei de suferință, pe tavan, i se pare un semn premonitoriu, simțindu-și sfârșitul din ce în ce mai aproape: “Un fir de păianjen/ Atârână de tavan,/ Exact deasupra patului meu.// În fiecare zi observ/ Cum se lasă tot mai jos”.

Agonia îi creează o percepție profundă și subtilă a înălțării sufletului, pentru care Divinitatea îi trimite “o scară” ce urcă “la cer”, poetul fiind conștient că nu se poate opune morții și poruncii Dumnezeiești: “Mi se trimite și/ Scara la cer - zic,/ Mi se aruncă de sus!”. Poetul simte, așadar, chemarea și izbăvirea trimise de Divinitate ca pe o salvare și binecuvântare a sufletului.

Memorabile prin emoția puternică pe care o transmit sunt versurile următoare, din care transpare, cutremurător, suferința provocată de boala necruțătoare a “celui ce am fost”, al cărui trup slăbit de durere este totuși prea greu pentru a se înălța la cer: “Deși am slăbit îngrozitor de mult,/ Sunt doar fantoma celui ce am fost,/ Mă gândesc că trupul meu/ Este totuși prea greu/ Pentru scara asta delicată”.

Ultimele versuri sunt de o sensibilitate unică în lirica lui Marin Sorescu, impresionând sfâșietor prin dorința ca sufletul său să ajungă la Dumnezeu: “- Suflete, ia-o tu înainte,/ Păș! Păș!”.

Forța poeziei constă în **puterea de detașare a poetului de propria suferință**, putând să conștientizeze faptul că sfârșitul e aproape, căutând în lumea reală elemente care să facă legătura cu cea de dincolo, semne concrete că se află pe drumul fără întoarcere dintre viață și moarte. Poetul nu alunecă în misticism sau în fanatism religios, dar este, ca orice creștin, încrezător că sufletul lui va fi primit în ceruri, de unde, de altfel, i se și trimite scara delicată, pe care acesta să urce “Păș! Păș!”.

Scriitor complex, Marin Sorescu se particularizează sub semnul unei evidente unități stilistice și de gândire, "meditează la ceea ce scrie și scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noțiuni în raporturi insolite este tehnica lui. În configurația ei intră și un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem." (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*)

"POVESTE"

de Marin Sorescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- poezie neomodernistă -
- poezie lirică -
- tema: Iubirea -

Marin Sorescu (1936-1996) este, în poezie, un spirit "demitizant", dar original prin "capacitatea expresiei de a sugera raporturi nevăzute dintre lucruri" (Eugen Simion), prin specularea unor sentimente sau întâmplări cu efecte ironice, "dând cu tifla în dreapta și în stânga", dar mai ales prin ademenirea cititorului spre un final inedit, "pentru că presimți că acolo se află, mai totdeauna, o concluzie năstrușnică, poanta care te atrage pentru plăcerea ei fulgerătoare." (Eugen Negrici)

Poezia "Poveste" face parte din volumul "*Moartea ceasului*" (1967) și ilustrează expresia voit prozaică prin care Marin Sorescu recompune sentimentul de iubire din elemente ale naturii, schimbând unghiul emoției printr-un joc de cuvinte, printr-un artificiu formal.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o simțire artistică specifică lui Marin Sorescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă a propriilor sentimente, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*. Poet neomodernist, Marin Sorescu are priceperea excepțională de a

“jongla cu formulele literare” într-un “spirit ludic-parodic” (Ion Pop), prin persiflarea vieții și a sentimentelor proprii.

• **Lirismul subiectiv** se manifestă în această poezie prin *pronumele și verbele la persoana I*, “meu”, “ne”, “vom merge”, “vom râde” și prin *adresarea directă* către iubită, construită prin *pronume și verbe la persoana a II-a*: “sufletul tău”, “dragostea ta”. **Lirismul obiectiv** este evident în finalul poeziei, când sugerarea senzațiilor emoționale se creează prin *verbele și pronumele la persoana a III-a*: “va ieși”, “să spună”, “ea”, “să dea”.

Titlul sugerează o iubire ca-n povești sau o poveste de iubire căreia, în mod firesc, i se diluează forța magică odată cu trecerea timpului și a existenței umane.

Intensitatea sentimentelor celor două *suflete-personaj* ale “poveștii” de iubire este metaforizată prin felul *combustibilului* cu ajutorul căruia *funcționează* fiecare dintre ele. Afirmatia fără dubiu din *incipit* denotă o bună cunoaștere a relației erotice, eul liric apreciind cu ironie gradul de afectivitate al fiecăruia: “Sufletul tău funcționează cu lemne,/ Iar al meu cu electricitate.” De altfel, prima strofă poate constitui și “cheia” întregii poezii, tema erotică fiind exprimată prin mai multe *motive poetice*, care par ironice și prozaice, dar care au o evidentă încărcătură emoțională:

“Sufletul tău funcționează cu lemne,
Iar al meu cu electricitate.
Dragostea ta scoate fum,
A mea e din flăcări curate.”

Materialul ardent al iubirii este diferit pentru fiecare dintre cei doi îndrăgostiți, sufletul lui emite “flăcări curate”, în *opoziție* cu al ei, care doar “scoate fum”. Sugerarea unui puternic sentiment de dragoste prin *metafora electricității* conferă modernitate și vioiciune simțământului, în contrast cu *lemnele*, a căror ardere este lentă, fără strălucire, vetustă.

Strofa a doua începe cu adverbul “totuși”, care accentuează persiflarea erotică, sugerând *concesia* pe care îndrăgostitul este dispus să o facă în numele iubirii: “Totuși vom mai merge

împreună/ O bună bucată de pământ,/ O bună bucată de cer,/ O bună bucată de lună./ Vom fi fericiți pentru iarbă/ Și pentru lac,/ Vom râde pentru copac,/ Vom slăvi drumul cu câte-o gură/ Și vom ține un moment de reculegere/ Pentru fiecare cotitură.” Procedul artistic al *enumerației* sugerează crâmpoșe de viață comună, “bucată de pământ”, “bucată de cer”, “bucată de lună”, cuplul urmând să se bucure pentru tot ceea ce se află pe lume și pentru tot ce-i înconjoară: pentru iarbă, pentru lac, pentru copac, acestea fiind simboluri ale existenței. *Verbele la viitor* sugerează faptul că îndrăgostiții ar putea cunoaște extazul iubirii, “Vom slăvi drumul cu câte-o gură”, iar cotiturile neprevăzute și dezagreabile ale destinului ar putea fi depășite printr-un “moment de reculegere”.

Cuplul se sudează prin aceeași *mentalitate* și se conduce în viață urmând aceleași *repere*, “după umbra mea/ Care merge înainte” și aceleași *principii*, după “primul gând”. Efectul *asemănării* celor doi îndrăgostiți, care au parcurs împreună lungul drum al vieții, se manifestă printr-o comuniune spirituală dincolo de vorbe rostite, între ei fiind suficiente numai “două-trei cuvinte” pentru a-și transmite reciproc gândurile și sentimentele.

Ultimele două strofe introduc un personaj fabulos, Sfânta Vineri, ocrotitoarea iubirii, care le dezvăluie faptul că, odată cu trecerea timpului, dragostea își pierde din forța explozivă, că nu se mai poate exterioriza nici prin flacără, nici prin fum, ca atunci când erau tineri:

“Până când ne va ieși în cale Sfânta Vineri
Să ne spună printre altele
Că nu mai suntem tineri.
Și că ea n-o să ne mai dea de-acum
Nici electricitate pentru flacără,
Nici lemne pentru fum.”

În concluzie, inspirată din firescul “vieții în doi”, poezia “Poveste” definește cuplul consolidat al conviețuirii, în cadrul căruia totdeauna diferă felul de a iubi al fiecăruia: un sentiment mai exploziv, mai înflăcărat, iar celălalt mai așezat, mai domolit. Înțelegând în profunzime și acceptând felul de a fi al celuilalt, se

poate parcurge drumul vieții (“o bucată de pământ”, “o bucată de cer”, “o bucată de lună”) prin dorințele, bucuriile și concepțiile comune (“iarbă”, “lac”, “copac”), iar divergențele pot fi soluționate printr-un “moment de reculegere”.

Expresivitatea poeziei se particularizează prin *viitorul verbelor*, sugerând ideea că dragostea ar putea fi eternă numai prin percepția rațională a sentimentului celuilalt, cuplul putând fi sudat doar prin acceptarea reciprocă a firii fiecăruia: “vom mai merge împreună”, “vom râde”, “vom slăvi”, “vom ține”, “ne vom lua după umbra mea/ [...] după primul gând”. *Certitudinea* iubirii este ilustrată în prima strofă, prin *prezentul gnomic al verbelor*: “funcționează”, “scoate”, “e” și în penultima, “nu mai suntem tineri”. În finalul poeziei, *verbele sunt la modul conjunctiv*, sugerând dorința că, învingând toate dificultățile, se poate consolida un sentiment trainic, dar cu totul diferit de cel simțit în tinerețe: “să ne spună”, “n-o să ne mai dea”.

Din *perspectivă neomodernistă*, metafora nu mai este un ornament, ci desăvârșește însăși poezia care, în concepția lui Marin Sorescu, trebuie să fie “concisă, aproape algebrică”. Astfel, în “Poveste”, *sugestia figurilor de stil* se remarcă prin *metafora* “combustibilului” cu care *funcționează* sentimentul fiecărui îndrăgostit, fie “cu lemne”, fie “cu electricitate”, din care cauză unul scoate “fum”, iar celălalt arde cu “flăcări curate”. *Registrul colocvial* se distinge prin expresii care conferă creației persuasiune și firesc, ancorând iubirea în realitatea concretă a “vieții de cuplu”: “o bună bucată de”, “ne vom lua după”, “ne va ieși în cale”.

Marin Sorescu se individualizează prin procedee artistice inedite, constând în “demontarea realului și încercarea de a recombina, în atelier, elemente disparate ale naturii” (Mircea Scarlat) și în același timp este evident faptul că fiecare creație “stochează o lume, constituind piatra de neînlocuit în ansamblul operei” (Romulus Diaconescu).

“VIS CU BUFON”

de Leonid Dimov

- perioada postbelică -
- poezie neomodernistă -
- poezie lirică -

Poet neomodernist, reprezentant de frunte al generației '70 în lirica românească, **Leonid Dimov (1926-1987)** a promovat în poezie mitul oniric în mod creator și inconfundabil. Poemul “Vis cu bufon” face parte din volumul “**Carte de vise**” (1969), ale cărui creații sunt definitorii pentru formula artistică a oniricului, faptul concret căpătând strălucire prin transfigurarea în imaginar. Dimov nu scrie o poezie romantică, în care visul era o cale metafizică spre lumea ideilor, ci construiește cu luciditate vise, cu scopul de a, exprima într-o deplină libertate, cele mai absurde întâmplări, cele mai ciudate viziuni, fără să respecte nicio regulă a logicii.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică artistului Leonid Dimov, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie, prin *funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor*. Poet neomodernist, Leonid Dimov se distinge prin pitoresc lexical, jocuri de cuvinte, atitudine ironică și spirit ludic.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin prezența eului liric, mărcile lexico-gramaticale fiind reprezentate de *verbe și pronume la persoana a II-a*: “zic”, “mă gândeam”, “eu”, “să lăsăm”; “am început”, “să mănânc”, “simțeam”, “înghițeam”, “creșteam”, “mă umflam”. **Lirismul obiectiv** este evident în descrierea dulciurilor și a bufonului, prin *verbele la persoana a III-a*: “au explodat”, “piereau”, “a intrat”, “plutea”, “se mișca”, “se făcea”, “nu vede”, “se strâmba”, “presăra”.

Semnificația titlului. Cu o epică aparentă, Dimov relatează un fapt ce poate părea posibil într-o lume în care domnește anarhia dulce, utilizând pentru crearea acestei atmosfere un ton amuzat, comic. Sugerarea acestei viziuni

vesele este redată încă din **titlu**, atmosfera onirică fiind în relație directă cu bufonul, personaj comic medieval, care distra prin glume, strâmbături și gesturi ridicole un suveran sau un senior.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

În spirit neomodernist, poezia nu este structurată pe strofe, ci compune unitar o lume ciudată, dominată de dulcegării, în care poetul ne introduce brusc, fără o pregătire prealabilă. **Incipitul** este o metaforă prin care se sugerează timpul și locul unde urmează să explodeze, în vitrina unei cofetării, toate prăjiturile: "În laptele dimineții aceste/ Din orașul climateric cu însușiri alpestre/ Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină."

Dulciurile devin un fel de personaje ale unei "epopei" comice, fiecare sortiment în parte fiind descris cu atenție, tocmai pentru a releva că orice lucru, oricât de neînsemnat și de "consumabil", are importanța lui în viața umană. Prăjiturile sunt foarte variate, "de ciocolată", "de căpșuni", "cu fistic", "și așa mai departe":

"Zic ciudat, pentru că doar piereau într-un glob de lumină
De culoarea lor întunecată
Pentru prăjiturile de ciocolată,
Roz, cu scame de tăciuni
Pentru prăjiturile de căpșuni,
Verzui și galben un pic
Pentru prăjiturile cu fistic
Și așa mai departe."

Gândurile morbide ale poetului ("eu mă gândeam, bineînțeles, la moarte") sunt întrerupte brusc de apariția altui personaj, "Bufonul unui rege mort cu zile", care se sfârșise de plăcere:

"Eu mă gândeam, bineînțeles, la moarte
Când a intrat sunând din clopoței, pe roțile,
Bufonul unui rege mort cu zile,
Mort subit
Pe când plutea de plăcere printr-un veac vărui."

Fiind alcătuit din catifea "Și pe dinăuntru și pe dinafară", bufonul este numai metafora unei idei filozofice, pe care, afirmă cu *ironie* poetul, lumea o amplifică până la ridicol, făcând din

orice întâmplare banală sau din orice lucru nesemnificativ, o întreagă filozofie de viață.. Viclean ca un vulpoi, bufonul intrase în cofetărie “sunând din clopoței, pe roțile” și, ca o imagine a libertății de expresie, se strâmbă în spatele oamenilor și presară “boare tulbure pe lingurițele plate...”. Bufonul simbolizează atitudini caraghioase ale oamenilor, care se ascund sub aparențe, el fiind singurul, prin menirea rolului său, de a spune lucrurilor pe nume, chiar dacă acestea sunt adevăruri neplăcute. De altfel, la curtea regilor, bufonii se mai numeau și “nebuni”, tocmai pentru că, spuneau lucruri care, de regulă, se trec sub tăcere, sinceritatea lor fiind stânjenitoare și insultătoare pentru ceilalți. Într-o lume reală, apariția unui astfel de personaj este imposibilă, dar în logica visului, unde orice este posibil, bufonul poate să exprime liber gânduri neprefăcute, glume deșuchete, adevăruri supărătoare, fără să i se întâmple nimic rău.

Dacă înainte de apariția bufonului poetul se gândea “bineînțeles, la moarte”, iar prăjiturile din vitrină explodaseră “într-un glob de lumină”, după ivirea personajului poetul capătă poftă de viață, i se dezlănțuie o lăcomie fără limite, mănâncă “în cascade”, “înghițeam în neștire” prăjiturile, enumerate, parcă, pe nerăsuflăte: “Cataifuri, baclavale, rulade, [...] / bezele, pișcoturi”.

“Dar să lăsăm gluma. Era
 Bufonul nostru numai catifea
 Și pe dinăuntru și pe dinafară,
 Un vulpoi de cârpă cu coadă ușoară.
 Se mișca degeaba, exista fără să fie,
 Era - dacă vreți - o filozofie.
 Toată lumea se făcea că nu-l știe,
 Că nu-l vede când se strâmba-n spate
 Și presăra boare tulbure pe lingurițele plate...
 Am început atunci să mănânc în cascade
 Cataifuri, baclavale, rulade,
 Simțeam în juru-mi umede boturi,
 Înghițeam în neștire bezele, pișcoturi”

În finalul poeziei ironia devine sarcastică, poetul se umflă “ca un aerostat”, saturat peste măsură de dulcegăriile din jurul său, îi apar “bube dulci” și se simte bolnav de “diabet zaharat”,

boală provocată de mărirea cantității de zahăr în organism. Metaforele profilează o lume dezgustată de prefăcătorii și de atitudini nesincere, o lume "zmeurie", ca o "masă pătrată din cofetărie:

- "Și creșteam, mă umflam ca un aerostat
Cu bube dulci și diabet zaharat,
Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie
La masa pătrată din cofetărie."

(*Limbajul și expresivitatea textului poetic*)

- **Perspectiva neomodernistă** a discursului liric este susținută de *sugestia* creată prin *metafora* "bufonului", imaginea transparentă a ipocriziei umane, a falsității și lașității de a spune adevărul, oamenii rostind doar "dulcegării" pe care ceilalți le consumă cu plăcere.

Limbajul artistic este la fel de surprinzător ca și tema poeziei, **ineditul prozodic** fiind remarcabil mai ales prin **rima** de un comic irezistibil. Poezia debutează printr-o **sincopă**, "aceste/ alpestre", celelalte rime fiind de-a dreptul hazlii, deoarece cuvintele nu au nicio legătură semantică între ele, numind elemente sau realități care nu intră în niciun fel de relație: "tăciuni/ căpșuni", "un pic/ fistic", "cascade/ rulade", "boturi/ pișcoturi", "aerostat/ zaharat". Lumea colorată a visului este ilustrată **cromatic**, în manieră simbolistă, fie prin *nuanțe exprimate direct*, "roz", "verzui", "galben", fie *sugerate*, "ciocolată", "căpșuni", "fistic", "zmeurie". Singurele *metafore*, "laptele dimineții aceste" și "zarea zmeurie" compun aceeași lume "dulce" a visului, adecvate "cofetăriei" ca spațiu concret al acțiunii.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susținută de registrul colocvial, care conferă persuasiune imaginii unei lumi pline de vorbe dulci, mincinoase și grețose. Remarcabilă este coexistența *verbelor la persoana I și a III-a*, relevând implicarea eului poetic în conturarea elementelor "dulci" din viața oamenilor: "zic", "mă gândeam", "eu", "să lăsăm", "am început", "să mănânc", "simțeam", "înghițeam", "creșteam", "mă umflam"/ "au explodat", "piereau", "a intrat", "plutea", "se mișca", "se făcea", "nu vede", "se strâmba", "presăra". **Imperfectul verbelor** sugerează o acțiunea în desfășurare continuă, care nu are finalitate, nu se poate soluționa.

Lirica lui Leonid Dimov anunță postmodernismul prin “bufonadele” și ridicolul existenței, fără filozofie sau analize profunde, ilustrând o lume a concretului banal și a întâmplărilor mărunte, din care este făcută viața omului.

Într-un interviu, Leonid Dimov explică particularitățile propriului lirism: “Se poate face poezie pornind de la orice. Nu se poate face poezie după nimic. [...] Important pentru mine a fost și a rămas cotidianul. Nu biografia mi-a marcat scrisul, ci succesiunea fantastică de atmosfere prin care m-a purtat”.

B. POSTMODERNISMUL

Postmodernismul sau *Generația '80* se manifestă, așa cum sugerează și numele, începând cu anul 1980 până în zilele noastre, afirmând în artă un nou mod de reflecție esteticofilozofică. Poetii acestei generații s-au format, în general, în cadrul cenaclurilor universitare și au fost promovați de revistele studențești. Ceea ce aduce original poezia postmodernă este, mai întâi, *un alt fel de relație a artistului cu lumea*, cuvintele-cheie care exprimă această manieră lirică fiind: “poezia care coboară în stradă”, “poezia realului”, “cotidianul” etc. Ei consideră că nimic nou nu mai poate fi spus, că ceea ce este cu adevărat important pentru existență a fost deja exprimat. De aceea, postmoderniștii fac frecvente referiri la valorile culturale, la cărți sau concepții de notorietate, pe care le inserează în propria operă (*procedeul intertextualității*). Aluzia la alte texte, devenite celebre, prin preluarea de sintagme ori structuri sintactice/textuale de la alți autori foarte cunoscuți, are drept scop distanțarea de modelele preexistente, rezultând astfel, prin intertextualitate, o creație poetică postmodernă inedită.

Spiritul critic și ironia sunt aspectele particulare ale postmoderniștilor, care interpretează valorile tradiției dintr-o perspectivă epatantă (surprinzătoare) și relativizează tot ceea ce părea imuabil, pentru ei tradiția fiind “o povară purtată cu grație, asumată critic și ironic”. Postmodernismul s-ar defini,

așadar, “printr-o dorință de înglobare a trecutului și s-ar referi la toată poezia scrisă înainte”, scuturându-se de tradiție “ca de o povară inutilă.” (N. Manolescu, “*Despre poezie*”)

Poezia postmodernă promovează **ludicul cotidian** într-o manieră *persiflantă*, propagând în mod transparent ideea că totul s-a inventat deja și că nu mai poate fi nimic nou imaginat. De aceea, postmoderniștii se întorc la modernism și tradiționalism, cu care realizează un dialog “livresc”, adică își extrag sursele de inspirație din cărți, susținând ideea că la temelia creației se află mai ales inteligența culturală “și nu atât talentul”, altfel spus, “imaginile livrești” fundamentează poezia optzeciștilor. Creația lirică postmodernă este adesea un **colaj** de fragmente cu tentă parodică și, prin aceasta, poate constitui o importantă experiență pentru literatura română. Postmodernismul a avut “rol de ferment și de catalizator în literatură: a înnoit sursele și structurile ficțiunii printr-o infuzie de **biografism, imaginație livrescă și cotidianitate**”. (Eugen Simion)

O interpretare interesantă face Umberto Eco în lucrarea “Marginalii și Glose la Numele trandafirului”, în care explică principiile postmodernismului prin similitudini cu stări sau replici deja știute, care au mai fost simțite, spuse sau scrise deja, cum ar fi, de exemplu, inocența, care a mai fost trăită de atâtea și atâtea ori, iar poetul postmodern nu poate pretinde că el o inventează. În concluzie, postmodernismul se poate defini prin “**ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat**”. (Umberto Eco)

Ca *modalități compoziționale*, noua poezie apelează la **citat (intertextualitate), colaj sau metatextualitate**.

Sintetizând, principalele caracteristici ale postmodernismului s-ar putea defini prin:

- *relaționarea cu lumea concretă: “priza la real”, “cotidianul”, “poezia care coboară în stradă”;
- *extinderea narativității asupra liricului;
- *jocul de cuvinte, efectele lexicale și sintactice;
- *metatextualitatea și intertextualitatea, prin procedee specifice: citat, motto, colaj, parodie, parafrază etc.;

*utilizarea ironiei acide, a sarcasmului usturător cu care se percepe lumea.

În postmodernism se înscriu poeții: **Mircea Cărtărescu**, **Simona Popescu**, **Alexandru Mușina**, **Caius Dobrescu**, **Florin Iaru**, **Ion Stratan**, **Mariana Marin**, **Marius Oprea**, **Andrei Boiu**, **Traian T. Coșovei** etc.

Poezia optzecistă se particularizează prin efecte retorice speciale, agresivitate, ironie și autoironie, stare onirică, spirit ludic, "dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun, în fine, impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și autoreferențiale." (Mircea Cărtărescu)

Critic literar, eseist și jurnalist, **Radu G. Țeposu (1954-2000)** este, întrucâtva, teoreticianul entuziast al curentului postmodernist, iar ca redactor al revistei "Echinox" și ca membru al cenaclului omonim din Cluj, promovează valorile literare, fiind foarte interesat "de ceea ce scriu colegii lui de generație". În studiul "*Vreme în schimbare*", Radu G. Țeposu anunță apariția unei noi formule lirice practicate de "tineri scriitori care încep să-și facă apariția în presa literară" la sfârșitul deceniului opt. Ca argumente în susținerea ineditului acestor poeți, citează și câțiva exegeți ai vremii care și-au exprimat opiniile asupra poeziei optzeciste. Astfel, Mircea Martin face un "Portret de grup" noii generații, articol în care distinge o altă atitudine față de poezie pe care "vor s-o cucerească fugind de ea" și a cărei metaforă este înlocuită de "anecdota și parabolă". El consideră că *primul poet care a definit poezia postmodernă a fost Alexandru Mușina*, afirmând că ironia este liantul esențial, ceea ce nu constituie, nici pe departe, "o probă a neseriozității, o persiflare a adevăratelor valori". Dimpotrivă, "rolul ironiei în poezie seamănă cu cel al unui duș rece", ea nu exclude aspirația sau idealul: "Visează întotdeauna că visează o realitate care nu e posibilă în vis. [...] Sigur că nu toți poeții afirmați în cadrul generației '80 au un program identic și o formulă comună care să-i strivească, însă scriu toți, sau aproape toți, educați în aceeași mentalitate."

În studiul *“O poezie pentru mileniul III”*, publicat în *“Antologia poeziei generației ‘80”*, Alexandru Mușina (n.1954) susține importanța realizării unei individualități poetice prin “capacitatea fiecăruia de a-și construi un univers propriu, o retorică specifică” și identifică mai multe trăsături: mai întâi “(auto)biograficul”, apoi conștientizarea faptului că “poezia e un text, care se raportează, nu numai la obiectele și senzațiile imediate, ci și la tot ceea ce s-a scris (spus) deja, încercarea de folosire [...] a unui discurs apropiat de limba vorbită”. Ca “felie de viață”, poemul **“Budila-Express”**, publicat în 1982 cu implicații ale cenzurii comuniste, reflectă experiența profesorului de limba franceză, Alexandru Mușina, navetist de la Brașov la o școală aflată la Întorsura Buzăului, Budila fiind o localitate de pe traseul trenului personal, pe care poetul îl numește ironic “express”: “Și noi am călătorit cu Budila-Express/ Și noi am văzut fețele stoarse, ca niște cârpe ajunse/ La gradul zero al folosirii, ale junelor navetiste,/ Și noi am simțit fluidul neîncrederii oarbe/ Coborând ca acidul sulfuric în oase, și noi am văzut/ Banchetele jumulte de vinilinul/ Din care aborigenii își fac portmonee, și noi/ Am descoperit cultul secret/ Al stomacului, sexului și capului aplecat, și noi/ Am pătruns în catacombele realității.” Poemul este structurat în șase secvențe cu câte un titlu sugestiv pentru esența conținutului, o sintagmă-cheie pentru etapa “(auto)biografismului” privit cu (auto)ironie: “Introducere”, “Senzație”, “Context”, “Defulare”, “Filtru”, “Ilustrație”.

Ironia este, așadar, principala atitudine a postmoderniștilor față de trecut sau față de lumea contemporană: “În postmodernism însă, ironia se generalizează, devenind însăși substanța operelor artistice. Trecutul [...] nu mai poate fi recuperat cu candoare, ci cu ironie. Istoria, tragică inițial, prin repetare devine farsă.” (Mircea Cărtărescu)

POEZIA POSTMODERNĂ

“GEORGICA A IV-A”

de Mircea Cărtărescu

- perioada postbelică -

- poezie postmodernă -

Mircea Cărtărescu (n.1956) creează o poezie postmodernă subsumată concepției exprimate de Umberto Eco și anume că trecutul “ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează” și de aceea acesta trebuie revizuit “cu ironie, cu candoare”. Referindu-se la propria poezie, Cărtărescu mărturisea: “Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă”. Se poate afirma, așadar, că poezia lui Mircea Cărtărescu are caracter biografic, creațiile sale trăgându-și substanța din întâmplările trăite, din locurile admirate, din reacțiile și percepțiile sale față de faptele și împrejurările observate.

“Georgica a IV-a” face parte din volumul de debut “Faruri, vitrine fotografii” (1980), titlul poeziei fiind preluat de la poetul latin Vergiliu. Ciclul “Georgicelor” urmează numai ca pretext modelul antic, poetul român schimbând fundamental sensul poeziilor latine, păstrând însă numai inspirația din viața rurală. Cu toate acestea, “țăranul” lui Cărtărescu și-a mai pierdut din identitate, el este mai degrabă un personaj suburban, nici sătesc, nici orășenesc, o imagine derutată a unui ins care nu-și poate asuma în niciun fel existența. (Andrei Bodiș)

În poezia “Georgica a IV-a” Mircea Cărtărescu ilustrează *maniera lirică postmodernă*, adică *interesul artistului pentru cotidian*.

Originalitatea postmodernistă se distinge prin aceea că poezia nu este structurată în strofe, nu are rimă, tot textul este scris cu literă mică, atât numele proprii, cât și începutul propozițiilor și nu există niciun fel de semne de punctuație.

Tema poeziei o constituie imaginea societății socialiste, ilustrată prin *limbajul standardizat, șablonizat* și prin *mentalitatea epocii*. Țăranul reprezintă imaginea omului nou inventat de comunism, o ipostază tragică a ideologiei anilor '80. Evenimentele care-l preocupau atunci pe țăran erau diverse și paradoxale, deoarece acesta nu era interesat de lucrul pe ogor, ci mai ales de noutățile culturale sau cele legate de civilizație.

Astfel, începutul poeziei se referă la electrificarea țării, acțiune cu care comuniștii s-au lăudat multă vreme și la care poetul se referă cu ironie. Țăranul a putut astfel să ia cunoștință despre evenimente petrecute în alte țări, cum ar fi războiul civil din Cipru și Liban și chiar să ia atitudine față de această situație, să comenteze și să "se indigneze" în mijlocul ogorului său:

"țăranul de când cu electrificarea
înțelege cum stau lucrurile pe planetă
se indignează în mijlocul pogoanelor sale
de situația din cipru și liban"

Interesat de sateliții artificiali care se lansau în jurul Pământului și care constituiau în anii '80 o noutate incitantă, informat despre noua aparatură electronică, țăranul este implicat în mecanismul civilizației industriale, știe ce sunt "bateriile solare" și gerovitalul, cremă care face ridurile să dispară: "ba cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă". Traiul zilnic al țăranului nu se ridică însă la nivelul acestei civilizații, ci rămâne la stadiul de teorie, omul hrănindu-se "la chindie" cu fasole din conservă și "cu cârnăciori produși la fetești":

"pândește sateliții și le smulge
aparatura electronică ba
plozilor nu uitați bateriile solare
să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole
cu cârnăciori produși la fetești
ba dați în câini lumea e mică
ba cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă"

Universul țăranesc este ilustrat numai prin trei elemente exprimate prin expresii populare tipice: "la chindie", "dați în

câini” și “dați-i zor cu porumbul”, care constituie un fel de rămas-bun, o plecare “pe lumea cealaltă adică a treia/ și ultima, feții mei”:

“hai dați-i zor cu porumbul că eu mă duc puțin pe lumea cealaltă adică a treia”

Finalul poeziei ilustrează *intertextualitatea*, Cărtărescu preluând un *citat* din poezia lui Tudor Arghezi, intitulată “De-a v-ați ascuns...”, care exprimă viziunea țărănească despre moarte: “Puii mei, bobocii mei, copiii mei!/ Așa e jocul,/ Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câți vrei,/ Arde-l-ar focul!”.

Tonul lui Cărtărescu este *ironic*, el *parodiind*, prin tenta ostentativ populară a cuvintelor, sensul concepției lui Tudor Arghezi:

“dragii mei copchiii mei ce să-i faci
așa e jocul
arză-l-ar focul”

Dincolo de aparenta persiflare, ludicul și sarcasmul pătrund în profunzimea sensurilor, scoțând din adâncimi amare condiția tragică a țăranului epocii comuniste, un cetățean care și-a pierdut identitatea, rătăcit total în lumea asta mare și confuză.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Limbajul poetic se caracterizează prin *lipsa indicilor de persoană* în primele șase versuri, construind, astfel, imaginea unui țăran fără nicio legătură cu tradiția și spiritualitatea acestuia. *Mărcile lexico-gramaticale* definesc *lirismul obiectiv*, absența eului liric din textul poetic fiind evidentă prin *pronumele personale și verbele la persoana a III-a*: “înțelege”, “se indignează”, “pândește”, “le smulge”.

Expresivitatea textului poetic este definită prin *prezentul verbului* “ne-ncălzim” *la persoana I plural*, prin care se conturează condiția țăranului în societatea ce numai aparent are nivel înalt de civilizație, iar *persoana a II-a plural* împreună cu *imperativul verbului* “nu uitați”, “dați” creează impresia că se muncește, sugerându-se chiar o responsabilitate pentru

muncă: "dați-i zor cu porumbul". Ultimele versuri introduc *pronumele de persoana I singular*, eul liric fiind cuprins de o amară ironie față de sfârșitul vieții, parodiat ca un joc preluat din altă parte: "eu", "mei".

Lexicul poeziei se particularizează prin *cuvinte și expresii curente*, vocabularul fiind *prozaic*, transferat din *limbajul cotidian, denotativ (nemetaforic)*. *Locuțiunile oralității și cuvintele denotative* constituie o altă caracteristică postmodernistă a textului liric, prin care se demitizează "convențiile": "dați în câini", "dați-i zor", "pe lumea cealaltă", "ba", "hai", "copchiii", "ce să-i faci".

Prozodia definește postmodernismul poeziei, întrucât cele 17 versuri inegale nu sunt structurate în strofe, nu există rimă și nici semne de punctuație. Inovația care accentuează valența postmodernistă și definește particularitatea creației lui Mircea Cărtărescu este faptul că întreaga poezie este scrisă cu literă mică și nu există niciun fel de semne de punctuație.

Biografismul și realismul poeziei lui Mircea Cărtărescu reușesc să răscolească semnificații profunde, chiar în absența metaforei și existența prozaismului, poetul fiind recunoscut de generația lui ca șef al optzeciștilor și ca "poet vizionar, făcând din vizionarism un exercițiu și o profesiune" (Cornel Ungureanu).

"CIOCNIREA"

de Mircea Cărtărescu

- perioada postbelică -

- poezie postmodernă -

Creația postmodernă a lui Mircea Cărtărescu (n.1956) ilustrează pe de o parte "o viziune asupra existenței", iar pe de altă parte "una asupra literaturii" (Radu G. Țeposu) prin energia cuvintelor care "ies, țâșnesc, curg ca dintr-un corn al abundenței; se atrag și se izbesc unele de altele cu zgomot" (Nicolae Manolescu). Poezia "Ciocnirea", aparținând volumului "Totul" (1985), iradiază o iubire exprimată fantezist, în care ținuta patetică și romantică a sentimentului este preluată de reacția realistă și lucidă a eului liric, ancorat în cotidianul prozaic.

Poemul este structurat în *trei secvențe poetice*, prezența eului liric fiind atestată de *mărcile lexico-gramaticale de persoana I*, definind astfel *lirismul subiectiv cu tentă epică*, în care principala figură de stil este *enumerația*.

În prima secvență, incipitul este o *adresare directă* către iubită, căreia îndrăgostitul ar fi dorit să o audă la telefon, dar aparatul murise, ba chiar "duhnea a formol" și, ca urmare, încearcă să afle cauza pentru care comunicarea este imposibilă: "într-un târziu am încercat să-ți dau telefon, dar telefonul murise/ receptorul duhnea a formol, am deșurubat capacul microfonului/ și am găsit fierul ruginit, plin de viermi;". Relația îndrăgostiților se află în impas, comunicarea dintre ei se întrerupsese și cel care încearcă să reînnoade legătura este eul liric, prin fapte și gesturi concrete: "am căutat șurubelnița/ și-am desfăcut carcasa/ de lița bobinelor/ își prinseseră păianjenii pânza./ pe șnurul împletit, acum putred cu cauciucul mâncat și sârma zdrelită/ își lăsau mirosul furnicile". Trecuse un timp prea lung ("prinseseră păianjenii pânza"), de aceea devine mult mai dificilă reluarea comunicării cu iubita, având în vedere și

multele "defecțiuni" constatate de eul liric în cadrul relației dintre ei: "fierul ruginit, plin de viermi;" "cauciucul mâncat și sârma zdrelită".

Secvența a doua sugerează ideea că spațiul citadin al acestei "ciocniri" este Bucureștiul, însă imaginarul suprarealității domină de data aceasta concretul de la începutul poeziei. Contururile obiectelor se deformează, suprafețele se disipează și distanțele se anulează, dinamizate de elanul erotic al eului liric, care trage de firul telefonului și apropie, astfel două cartiere depărtate din Capitală: "l-am apucat, l-am smucit pân-a ieșit din pioaneze/ cu tencuială cu tot,/ am tras de el până am început să apropii/ metru cu metru cartierul tău de al meu". În efortul volitiv de a se apropia de iubită, îndrăgostitul nu mai ține cont de eventuale poticniri sau piedici ivite pentru că, așa cum se spune, dragostea învinge orice: "turtind farmaciile, cofetăriile, plesnind țevile de canalizare/ încăllecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu,/ de amurg, dintre case/ încât deasupra a rămas doar o muchie de lumină scânteietoare/ pulsând în aerul ars, ca de fulger". **Enumerația** este figura de stil prin care sunt înșirate grăbit repere citadine destul de cunoscute în București și prin care se mută decorul suprarealist-ironic într-o notă a concretului cotidian, recognoscibil pentru oricine urmează aceeași traiectorie: "statuia lui c.a.rossetti aluneca spre miliție/ consiliul popular al sectorului doi/ se ciocni de foișorul de foc și se duse la fund cu tot cu o nuntă/ iar strada latină zâmbi;". Îndrăgostitul reușește să-și apropie din nou iubita, trăgând de firul încolăcit pe braț până când "casa ta cu brâuri albe și roz ca o prăjitură de var/ apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele/ [...] iar noi ne-am trezit față-n față/ și ne-am apropiat din ce în ce mai mult". Bucuria reîntâlnirii este explozivă, "geamurile plesniră cu zgomot", iar "ciocnirea" celor doi îndrăgostiți se manifestă pătimaș, prin contopirea totală a sufletelor nerăbdătoare și pline de iubire: "până ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele,/ ciobindu-ne șira spinării, arzând".

În cea de-a treia secvență poetică impetuositatea se stinge brusc, totul recade într-un banal cotidian, cu imagini terne, statice, după ce îndrăgostiții arseseră în flacăra iubirii “ca dați cu benzină/ arzând cu gheturi albastre, cu stalactite de fum/ cu ceară sfârâitoare, cu seu orbitor”.

În finalul poemului, fervoarea erotică se transformă în cenușă, iar păianjenii își țes din nou pânza, ca la începutul poeziei, dar de data aceasta în pieptul îndrăgostiților, sugerând imposibilitatea revenirii sentimentului erotic: “până cenușa a umplut lada de studio și chiuveta din baie/ și păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru”.

Poemul ilustrează, așadar, o criză erotică a cuplului de îndrăgostiți, care trăiesc o ultimă întâlnire pasională, după care totul devine “cenușă”, ca semnificație a arderii complete a sentimentului erotic.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea textului poetic este definită prin *perfectul compus al verbelor*, care sugerează faptul că acțiunea a avut loc și s-a finalizat, adică iubirea a existat, dar s-a stins brusc: “am încercat”, “am tras”, “am apropiat”, “a umplut”, “și-au făcut”.

Lirismul subiectiv se definește atât prin *adresarea directă* și folosirea *verbelor și pronumelor de persoana a II-a singular* (“să-ți dau”, “cartierul tău”, “casa ta”, “fereastra ta”), cât și prin prezența eului liric, argumentată de *verbe și pronume la persoana I singular și plural* (“am încercat”, “am deșurubat”, “mele”, “ne”, “nostru”).

Lexicul poeziei se particularizează prin *cuvinte și expresii colocviale*, vocabularul fiind *prozaic*, transferat din *limbajul cotidian, denotativ*. *Locuțiunile oralității și cuvintele cu sens propriu* constituie o altă caracteristică postmodernistă a textului liric, prin care se demitizează “duhnea”: “sârma zdrelită”, “metru cu metru”, “plesnind țevile de canalizare”, “ne-am trezit față-n față”, “coastele”, “șira spinării”.

Prozodia definește postmodernismul poeziei, versurile sunt inegale și versificația se caracterizează prin

ingambament. Inovația care accentuează valența postmodernistă și definește particularitatea creației lui Mircea Cărtărescu este argumentată de faptul că *nu există semne de punctuație și întreaga poezie este scrisă cu literă mică, numele proprii, de asemenea*: “c.a.rosetti”, “foișorul de foc”, “consiliul popular”.

Biografismul și realismul poeziei lui Mircea Cărtărescu reușesc să răscolească semnificații profunde, chiar în absența metaforei și existența prozaismului, “expediția erotică” din acest poem are loc “printr-o lume sufocată de lucruri și isterizată de relații”, urmărind să facă încă o dată “recensământul realului”. (Eugen Simion)

“LEVANTUL”

de Mircea Cărtărescu

- perioada postbelică -
- epopee -
- poezie postmodernă -
- poezie epică -

Mircea Cărtărescu (n.1 iunie 1956) este reprezentativ pentru generația optzeciștilor postmoderni, iradiind un “spirit pătrunzător” și “o pasiune aproape mistică pentru literatură”, ceea ce a dus, probabil, la crearea monumentalei epopei, “Levantul” (1990), incursiune artistică, deci subiectivă, în istoria literaturii române. *Paradoxul* scrierii constă tocmai în faptul că, deși Cărtărescu *părodiază* scriitori cu adânci rădăcini în literatura națională, reușește să le acorde totodată o “prețuire implicită farmecului de care se prevalează reconstituirea lor”, principalul merit al lucrării fiind acela că “are caracter restaurator și prin urmare pozitiv” (Ion Negoitescu). De altfel, Eugen Simion consideră că la Mircea Cărtărescu parodia “nu este [...] niciodată integral parodică. Ceva se salvează, râsul spală cocleala versurilor îmbătrânite și roase de timp”.

“Levantul” lui Mircea Cărtărescu, publicată în 1990, este cea de a doua epopee din literatura română, prima fiind *“Țiganiada”* lui Ion Budai-Deleanu (1760-1820) scrisă pe la 1800, așadar, pe cele două epopei românești le despart aproape două secole.

Plecând de la una dintre “Scrisorile către V.Alecsandri” ale lui Ion Ghica și intitulată “Din timpul zaverei”, epopeea postmodernă pune, după cum se confesează autorul, “o piatră funerară peste poezia românească”, în sensul că nu se mai poate scrie același tip de literatură, iar poezia actuală “nu se mai rușinează de gândurile și emoțiile strict personale, netipice, neestetice, ale poetului, dimpotrivă găsește aici un mare filon de mult necercetat, ca o mină părăsită.”. În viziune specific postmodernistă, Mircea Cărtărescu își dezvăluie sursa de inspirație, implicând biografismul și cotidianul: “Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă”.

(Structura compozițională, subiectul și limbajul artistic)

Epopeea “Levantul”, având peste 200 de pagini, este **structurată** în **douăsprezece cânturi**, întocmai ca și “Țiganiada” lui Budai-Deleanu, cu un **motto** dintr-o epistolă a lui Mihai Eminescu adresată junimiștilor despre motivul pentru care a scris “Epigonii”: “Dacă în «Epigonii» veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan și Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că, într-adevăr, te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută, cu care lucrau ei. [...]”.

Compozițional, “Levantul” se înscrie în **postmodernism** atât prin **spiritul parodic**, cât și prin **intertextualitate**, **formulă ludică** și **biografism**.

Tema epopeii “reiterează traseul gândirii poetice românești și reconstituie, în interiorul unui «roman în versuri» cu acțiune labirintică, marile epoci ale literaturii”, altfel spus, “istoria însăși a poeziei românești” (N.Manolescu).

Titlul “Levantul” numește ținutul de pe malul răsăritean

al Mării Mediterane ocupat de musulmani prin secolul al XI-lea, vizitat și de negustori creștini. Numele locuitorilor acestor meleaguri, "levantin", înseamnă, în sens depreciativ, necinstit, ipocrit, intrigant. *Levantul* lui Mircea Cărtărescu configurează spațiul fantezist al derulării evenimentelor.

Acțiunea este plasată la începutul secolului al XIX-lea, iar **personajul principal**, **Manoil**, preluat din poemul "Conrad" al lui Dimitrie Bolintineanu, este un **poet progresist** și exilat în urma Revoluției de la 1848, care se refugiază pe meleagurile Mării Mediterane. Intelectualul român studiasse la Cambridge, unde devenise frate de cruce cu Zotalis, fiul piratului aromân Iaurta Chiorul. Alura britanică a lui Manoil îi aduce necazuri, fiind luat prizonier de piratul Iaurta care, când află că este prieten cu fiul său, îl ospătează și-l invită să-i povestească despre meleagurile natale și despre poporul său:

"- Manoile, spune mie d-unde neamul tău se trage
Și ce oameni mari într-însul cu vârtute și curage
Au eșit? - grăi Iaurta tot scobindu-se în dinți."

Această rugămintă constituie pretextul autorului de a parcurge, succint, evenimentele esențiale din istoria românilor:

"Visător plecă românul ochii negri și cumiți:
- Se întinde o câmpie pre subt poale de Carpați,
Acolo stătea-n vechime dacii foarte lăudați,
[...] Ducul înțelept le fuse Dechebal, viteazul rigă,
Cî săraci era și mândri, căprior cu mămăligă
De avea la cină, dachii era foarte mulțumiți."

Implicarea, cu ironie, a autorului în cadrul subiectului propriei creații este o trăsătură postmodernistă destul de practică în poezie, astfel Cărtărescu intervine în cadrul povestirii cu o remarcă pentru cititori:

"(Am cercat cu-anacronismul cetitorii adormiți,
Căci adus fu cucuruzul în Evropa multe vacuri
Mai apoi, cum să vădește de citești în almanacuri.)"

Ascultându-l pe Manoil recitând o poezie folclorică în limba română, Iaurta își dă seama că înțelege ce spune, deși el se consideră

grec, deoarece "eu la Atos mă închin". Poetul Manoil îi deslușește confuzia și-i confirmă statutul de aromân: "- Nu ești grec, Iaurta frate, ci aromân, valah deplin". Protagonistul cutreieră ținuturile împreună cu pirații lui Iaurta și, ajunși pe insula Zante, o întâlnesc pe Zenaida, sora lui Manoil. În palatul "larg de marmuri străvezii cu bolte-nguste/ Unde șade Zenaida ca un fluture de fuste", Manoil și Iaurta află despre scrisoarea poetului Iancu Aricescu, "ce de dor se stinge, moare/ Colo-n ocna unde crudul domnitor l-a trimis/ Ca să nu mai scrie fabuli despre toate câte-a scris." Ca urmare, pun la cale o călătorie la București, cu intenția de a-l îndepărta de la tron pe tiranul vodă.

În drumul lor, poposesc pe insula Hosna și-l cunosc pe bizarul inventator Leonidas Ampotrofagu (cuvântul corect este *antropofag* și înseamnă canibal-*n.n.*), căsătorit cu o româncă din Ploiești, Zoe. Aceștia se alătură complotului și le pun la dispoziție, pentru nimicirea domnitorului român, un balon zburător: "Știu ce-ți trebui, Manoile: dirijabilul îl țin/ În hambar. Cu cinci elice-i și mătasa de nanchin". Prăbușindu-se cu dirijabilul pe insula H din Hellespont, răzvrătiții sunt călăuziți de zâna Hyacint în interiorul unui munte, unde le prorocește viitorul uitându-se într-un glob de cristal în care se vede întreg Universul. Ca să-i descifreze traseul pe care urmează să-l parcurgă poezia, "zâna tainicelor arte, a visării, nemuririi" îl duce pe Manoil, printr-un zbor intergalactic, într-un ținut fermecat al Halucinariei, "o cetate dăltuită în porfir", pătrunzând împreună "chiar în ochiul minții,/ În adâncul dânelor adâncurile ființei". Manoil vede șapte statui gigantice, care i se adresează în versuri ușor de recunoscut și caracteristice pentru fiecare dintre poeții nenumiți: Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu și Nichita Stănescu. Ultima statuie îi aparține lui Cărtărescu însuși, recognoscibil pentru că recită chiar începutul epopeii "Levantul". Versurile poeziilor sunt parodiate, dar reprezintă cele mai cunoscute creații ale "corifeilor" literaturii lirice românești. Prima statuie gigantică este a lui Eminescu ("Este primul dânelor cei șapte corifei, și cel mai tiner/ Cel mai nobil dânelor amanții muselor și zânei Vineri"), care "grăiește" strofe parodiate din poemul "Luceafărul":

“De ce din umbra-mi ai fugit?
De ce n-auzi chemare-mi?
În crângul vechi și liniștit
Să vii o clipă baremi,

Și lin al apei scânteiat
Să-ți lunece pe pleoape-ți...
În tristul somnului regat
Intrarea să o capeți. [...]”

În drumul spre Valahia, personajele intră într-un conflict sângeros cu turcii, apoi îl întâlnesc pe înțeleptul Nastratin Hoge, care se alătură răzvrătiților și le spune “la ciubuc și la cahvea/ Câte o istorioară”, cuprinzând maxime, pilde și proverbe:

“Că vorba ăluia,
Mânia
strică omenia
și
S-a supărat ca văcarul pe sat
dar tu
Stai strâmb și judecă drept
și nu face ca țiganul care
Când s-a văzut împărat
Întâi pe tată-său l-a spânzurat [...]”

Întâlnirea dintre Iaurta și fiul său, Zotalis, prilejuiește o descriere a locurilor pe unde acesta colindase, dintre care, mărturisește, cel mai mult îl impresionase Valahia, unde domnea bogăția și fericirea (“Da’ mai mândră decât toate țerile dâן hasta sferă/ E Valahia ferice, e Valahia prosperă”):

“Acolo cășile-s dă friptură
Cu ușe de telemea o bucată,
Iazurile dă mujdei și dă saramură
Și dă sarmale malurile roată.

Cântul al optulea se finalizează cu prezența autorului în textul epopeii, care se simte obosit și ar vrea să termine mai repede toate cânturile: "La ce bun? Doi ani dîn viață pentru astă jucărea.../ [...] E întâi april dîn anul '88. Prea soare nu-i./ În bucătărie țacăn la mașina mea de scris...// Arde tare aragazul, niciun ochi nu e închis."

Îndreptându-se cu întreaga ceață spre Giurgiu, autorul se enervează și-l scoate pe Manoil din epopee, ca să demonstreze forța pe care o are asupra personajelor și asupra acțiunii, apoi se întreabă retoric: "de ce m-am apucat de povestea asta, ce m-o fi găsit, când toți sunt înnebuniți de actualitate, când se scrie poezia cotidianului, coborârea poeziei în stradă, când - uf, mă sufoci - toată lumea s-a plictisit de metaforă imagine stil încărcat [...] drace, numai o epopee orientală îmi mai lipsea". Autorul se confesează personajelor și cititorului, scriind un text cu majuscule și încadrat într-un chenar: "EU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, AM SCRIS LEVANTUL ÎNTR-UN MOMENT GREU AL VIETII MELE, LA VÂRSTA DE TREIZECI ȘI UNU DE ANI, CÂND, NEMAICREZÂND ÎN POEZIE (TOATĂ VIAȚA MEA DE PÂNĂ ATUNCI) ȘI ÎN REALITATEA LUMII ȘI ÎN DESTINUL MEU ÎN ACEASTĂ LUME, M-AM HOTĂRÂT SĂ ÎMI OCUP TIMPUL CLOCIND O ILUZIE".

Ajunși la București, răzvrățiții se duc la Palat ca să-l alunge pe vodă, pe tron se urcă Iaurta, întrucât Manoil refuză domnia. Amestecul fanteziei cu cea mai evidentă realitate se materializează într-un București contemporan, căci la ieșirea de la Palat personajele sunt uluite de centrul Capitalei:

"Manoile nu-i vine-a crede, în lumina aurie
Tot văzând cum trecătorii intră în cofetărie
Sau se bagă sub pământuri în pasagiul cu metrou.
Ne frecăm la ochi de parcă un miragiu, un halou
Ni s-a năzărit; se uită ca la urs la noi cei care
Pe trotuar pășesc alături sau se-ndreaptă spre parcare,
Crezând că suntem actorii vrunei film istoricesc."

Cântul al doisprezecelea se deschide cu o opoziție grăitoare între trecut și prezent, între viziunea fantezistă care disipează contururile obiectelor și lumea copleșitor de concretă, de reală în care trăiește autorul, precizând data și condițiile de viață:

“E octombrie 30

Lucrez în bucătărie. Suflu-n degetele reci,

Gaze sunt mai mici ca unghia, ca petale de-albăstrea.

Zaț de nechezol mânjește fundul ceștii de cafea.”

În timp ce meditează la propria existență, se aude soneria de la ușă și autorul, speriat că poate fi cel care încasează lumina (“Ezit. Dacă e lumina? Cu ce dracu o plătesc?”), deschide și încremenește uimit, pentru că veniseră în vizită toate personajele epopeii. Cititorul este invitat să participe la acest eveniment inedit: “Cetitor, văzut-ai oare fie și cu ochiul minții/ [...] Iată, sunt în prag cu toți/ Care nepătați rămas-au, dulcii mei simpatrioți”. Oaspeții aduseseră flori, “sunt crizanteme” și autorul îi servește cu o “sticlă de Jidvei”. Se sugerează astfel că maniera realizării literare este aceea de carte în carte, de operă în operă, întrucât în finalul epopeii Manoil ia din bibliotecă o carte, pe coperta căreia, “într-un fabulos chenar/ E încondeiat LEVANTUL”, această imagine, reiterată de mai multe ori, sugerează o poveste fără sfârșit.

Limbajul artistic este deosebit de complex și complicat, textul epopeii fiind un “purtător de texte”, prin îmbinarea uimitoare a stilurilor poetice “într-o intertextualitate ce ia uneori forma unei reprezentări de iluzionism” (Gh.Grigurcu). Mircea Cărtărescu citează nume de poeți și versuri cunoscute, parodiază poezii ale înaintașilor pe care-i imită cu “ironică tandrețe” (I.Negoîtescu). Varietatea registrelor stilistice, lingvistica ludică a epopeii dă impresia unei “limbi inventate”. Poezia folclorică, lirica Văcăreștilor, creația poezilor Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Macedonski, Arghezi, Barbu, Bacovia, Dimov, Nichita Stănescu atestă cu mare forță persuasivă faptul că Mircea Cărtărescu este “cunoscător al cuvintelor aflate în uzul poetic acum o sută cincizeci de ani. [...] În fapt, limba

«Levantului» are mai multe straturi și poetul sare de la unul la altul. [...] Nici arhaic, nici neologistic, «Levantul» are un parfum muntenesc evident, rod al fonologiei zonale. Toate invențiile lingvistice, de altfel, când sunt savuroase, par la noi muntenești, și nu în ultimul rând din cauza licențelor, resimțite ca abateri de la norma literară”. (Nicolae Manolescu)

Măiestria stilistică a poetului Mircea Cărtărescu este inegalabilă în ilustrarea istoriei poeziei românești, din perspectivă postmodernistă, în spirit ludic, ironic și parodic: “Imaginea auctorelui așezat față în față cu lumea ficțională pe care el însuși a închipuit-o, ca și insertul livresc, jocul permanent între text, intertext și metatext, fac din «Levantul» un poem în care comicul și parodicul, pastșa și ironia se întâlnesc pentru a configura o comedie a literaturii rescrisă în grilă postmodernă” (Iulian Boldea).

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

TIPURI DE ROMAN ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

- studiu de caz -

Perioada postbelică este extrem de agitată în plan politic, plină de turbulente comportamentale și de atitudine, determinate de înființarea, apoi de dizolvarea Partidului Comunist, cu puternice influențe pentru literatura română atât în ceea ce privește elementul politic și artistic, dar mai ales în privința tematicii și a ariei de inspirație. În cei peste 60 de ani de la terminarea celui de al Doilea Război Mondial s-au produs numeroase schimbări în cultura română, în ierarhizarea valorilor și a aprecierilor pentru anumite producții literare, desprinzându-se câteva perioade specifice.

□ Perioada realismului socialist, supranumită “obsedantul deceniu”, se plasează între anii 1947-1960 și se definește printr-o ideologie partinică autoritară, care modifică fundamental universul prozei românești. Scriitorii sunt obligați să reflecte în operele lor

tezele marxist-leniniste, formarea omului nou, luând ca model dictatura stalinistă. Literatura acestei epoci este în evident regres față de cea interbelică, fiind aservită concepției comuniste din Răsărit. Cenzura de partid transformă lupta de clasă în conflict literar, se promovează numai clasa muncitoare supusă unui fals progres și se incriminează burghezia și chiaburii prin confiscarea bunurilor, deschizându-se larg porțile închisorilor politice. Personajul pozitiv și omagiat este exclusiv muncitorul, singurul deținător al adevărului și al valorilor vitale. Mulți scriitori afirmați în perioada interbelică și consacrați definitiv în istoria literaturii sunt nevoiți să recurgă la compromisuri rușinoase pentru a subzista, riscând să fie interziși ori arestați pentru atitudine împotriva poporului.

De pildă, romanul lui **Mihail Sadoveanu** "*Mitrea Cocor*", apărut în 1949 și inclus în programa școlară de atunci, este reprezentativ pentru realismul socialist prin tema conflictului dintre țăranii săraci și boierul Cristea Trei-Nasuri, în satul Malu Surpat. Orfanul umilit Mitrea este alfabetizat de către fierarul comunist Florea Costea, care-l învață să recite "Internaționala". Cele două personaje pozitive, țăranul și muncitorul, sunt reprezentanții clasei oprimată de către moșierii haini și lacomi, împotriva cărora se îndreaptă revolta și ura celor doi. După ce Mitrea Cocor ajunge în Uniunea Sovietică și intră în contact direct cu binefacerile comunismului, aplică în România reforma agrară după modelul răsăritean, împărțind pământurile care aparțineau moșierilor, țăranilor din Malu Surpat.

Un roman de mare succes, nejustificat prin valoarea estetică, a fost "*Desculți*" de **Zaharia Stancu**, apărut în 1948, în care copilul Darie povestește la persoana I întâmplări incredibile petrecute în lumea rurală din Câmpia Dunării, în primele decenii ale secolului al XX-lea. Satele și oamenii au nume sinistre, stau în cocioabe, n-au ce mânca și umblă desculți, adică trăiesc într-o sărăcie cumplită. Cauza stării de paupertate o constituie exploatarea nemiloasă și lăcomia fără margini a boierilor și moșierilor, una dintre scenele descrise în roman fiind memorabilă prin originalitate și fantezie terifiantă: chemați să

culeagă via unui boier, țăranii - adulți și copii - aveau botnițe pentru a nu putea mânca nicio boabă din strugurii recoltați.

În altă ordine de idei, scriitorul care a introdus în literatura română concepte estetice novatoare în perioada interbelică, romancierul **Camil Petrescu**, reușește să se strecoare în vremurile tulburi, ale "obsedantului deceniu" prin scrierea romanului istoric în trei volume despre personalitatea lui Nicolae Bălcescu, dar "plătește" și el prețul apariției operei, prin aceea că protagonistul este construit ca un precursor al comunismului, "*Un om între oameni*" (1953-1957).

Moartea lui Stalin în 1953 relaxează, întrucâtva, monitorizarea acerbă asupra literaturii, dar ea continuă să fie aservită ideologiei comuniste. Cu toate acestea, apar în această perioadă și câteva romane importante cu o epică și tipologie a personajelor înscrise în valoare artistică incontestabilă: "*Bietul Ioanide*" (1953) de **George Călinescu**, *volumul I din "Moromeții"* lui **Marin Preda** (1955) și *romanul-ciclu "Cronica de familie"* (1957) de **Petru Dumitriu**.

□ **Perioada anilor '60** face posibilă o schimbare evidentă în calitatea literaturii atât din punct de vedere al conținutului, cât și al expresivității artistice și se subscrie *neomodernismului*. O breșă eficace în monolitul dogmatic proletcultist o face proza scurtă: nuvela și povestirea. Un suflu proaspăt aduc tinerii scriitori care izbutesc să înșele vigilența cenzurii comuniste printr-o epică mai restrânsă ca întindere, dar profundă din punct de vedere ideatic și stilistic: **Fănuș Neagu** ("*Ningea în Bărăgan*"), **Nicolae Velea** ("*Poarta*"), **D.R. Popescu** ("*Duios Anastasia trecea*"), **Ștefan Bănulescu** ("*Iarna bărbaților*"), **Augustin Buzura** ("*Capul Bunei Speranțe*", "*De ce zboară vulturul?*"). Proza umoristică este reprezentată prin foiletoane, schițe umoristice și portrete caricaturale de către **Teodor Mazilu**, cu volumele: "*Insectar de buzunar*", "*Galeria palavragiilor*", "*Proză satirică*". Un scriitor prolific și plurivalent este **Eugen Barbu** (1924-1993), care a scris enorm și în toate genurile literare. Romanul "*Groapa*" (1957) portretizează muncitori în uzină, tipografi, tramvaiști care se

revoltă și organizează greve, devoalează imaginea mahalalei Cuțarida de la marginea Bucureștilor, unde locuiesc gunoieri "desculți și flămânzi, beți și răi", țigani ce caută prin gunoarele răsturnate în groapă, hoți zdrențăroși, dezertori din armată, cu toții adunându-se seara la cârciuma lui Stere, îmbogățit din țuica și vinul "botezate" cu multă apă. În romanul istoric cu formulă literară alegorică, *"Principele"*, Eugen Barbu sintetizează ficțional perioada domniilor fanariote, protagonistul fiind reprezentativ pentru toți tiranii fanarioți, iar epidemia de ciumă izbucnită odată cu înscăunarea amplifică tragismul lugubru al epocii.

Notabile sunt romanele cu temă politică ale scriitorilor care s-au lansat în această perioadă: *"Niște țărani"* (1974) și *"Clipa"* de Dinu Săraru, *"Fețele tăcerii"* (1974) și *"Orgolii"* (1977) de Augustin Buzura și *"Cel mai iubit dintre pământeni"* de Marin Preda (1980).

□ Perioada anilor '80 este reprezentantă, în principal, de tinerii scriitori postmoderni, care cultivă "fragmentarismul, ironia și parodicul" (Cornel Moraru), "evantaiul de procedee" (Nicolae Manolescu) și "ficțiunea (auto)biografică" (Gheorghe Crăciun), plăsmuind o proză ludică extrem de convingătoare pentru "știința scrisului" (Cornel Moraru).

Scriitorii generației '80 aparțin *postmodernismului* și sunt conștienți că în literatură se spusese aproape tot și că ei nu mai au cum să surprindă cititorii cu noutăți, de aceea se întorc cu ironie la creațiile anterioare din care preiau fragmente de text devenite celebre, pe care le introduc în textul lor. Acest gen de proză se definește prin conceptele: *metatextualitate, intertextualitate, textualism*.

Se poate afirma că au intrat definitiv în istoria literaturii scriitori și opere de excepție, între care se pot enumera: Mircea Nedelciu (proză scurtă: *"Aventuri într-o curte interioară"*, *"Amendament la instinctul proprietății"*; romanul *"Tratament fabulatoriu"*, precum și *"Femeia în roșu"*, având coautori pe Adriana Babeți și Mircea Mihăieș), Gheorghe Crăciun (romanele *"Compunere cu paralele inegale"*, *"Frumoasa fără corp"*), Ioan Groșan (povestiri: *"Caravana cinematografică"*).

romanul "*Frigul verii*"), Mircea Cărtărescu ("*Travesti*", romanul "*Orbitor*", în trei volume: "*Aripa stângă*", "*Trupul*", "*Aripa dreaptă*"), Simona Popescu ("*Exuvii*"), George Cușnareanu (proză scurtă: "*Tratat de apărare permanentă*", romanul SF "*Tangoul memoriei*") și alții.

Dezvoltarea prozei contemporane continuă și după Revoluția din 1989, mai ales prin memorialistica din închisoare (Nicolae Steinhardt, "*Jurnalul fericirii*"; I. Ioanid, "*Închisoarea noastră cea de toate zilele*"), ori prin literatura exilului (Mircea Eliade, Paul Goma, Vintilă Horia).

Concluzionând, evoluția prozei românești după cel de al Doilea Război Mondial se poate caracteriza prin *varietatea tematică și artistică a nuvelei și romanului*. Criticul Eugen Simion ordonează după criteriul compoziției romanul românesc postbelic, identificând o diversitate de formule narative, în studiul "*Scriitori români de azi*":

- *Proza poetică: Geo Bogza, Zaharia Stancu;
- *Realismul psihologic: Marin Preda
- *Proza de analiză: Nicolae Breban, Augustin Buzura;
- *Eseul românesc: Alexandru Ivăsiuc, Paul Georgescu;
- *Romanul pitoresc și baroc: Eugen Barbu;
- *Romanul mitic și realismul artistic: Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu, D.R. Popescu;
- *Proza fantastică: Emil Botta, Romulus Vulpescu;
- *Metaromanul: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu;
- *Textualismul: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ioan Groșan etc.

În perioada postbelică, destinul romanului românesc a fost influențat de puternicele schimbări ideologice, mai întâi prin faptul că prozatorii "au învățat că prezentul trebuia evitat" întrucât acesta aparținea doctrinei comuniste, iar literatura fusese confiscată "integral de aparatul de propagandă". George Călinescu "a deschis partid pentru romanul citadin" prin "*Bietul Ioanide*" și Marin Preda cu un roman dedicat "lumii satului și ignoratei complexități sufletești a țărânului". (Eugen Negrici, "*Literatura română sub comunism*").

ROMANUL POSTBELIC DE PÂNĂ ÎN 1980

“MOROMETII”

de Marin Preda

(autor canonic)

- roman postbelic -
- roman realist obiectiv -
- tema: Familia -

Tema predilectă a operei lui Marin Preda (1922-1980) este cea rurală, reprezentată de satul românesc din Câmpia Dunării, supus zguduitoarelor prefaceri ale istoriei, ilustrat prin familie, țărănime și drama ei istorică. Valoarea de excepție a “Moromeților” constă în densitatea epică, în profunzimea psihologică și în problematica inedită a satului românesc ante și postbelic, surprins la răspântia dintre două orânduirii sociale. Scriitorul a intenționat să realizeze o tetralogie românească “moromețiană”, prin care să contureze perioada cuprinsă între “anii dinaintea celui de al Doilea Război Mondial” (1937) până în 1960, cu scopul de a așeza țărănimea română “pe scena națională prin participarea ei la cel de-al Doilea Război Mondial și prin aceasta pe scena universală”, proiect nerealizat.

(Structura și compoziția)

Romanul “Moromeții”, de Marin Preda este alcătuit din două volume, apărute la distanță de 12 ani unul de altul: volumul I în 1955, iar al doilea în 1967.

Ca orice roman, “Moromeții” este o specie epică în proză, cu acțiune complexă organizată pe mai multe planuri narative, cu puternice conflicte și o complicată intrigă, la care participă numeroase personaje bine individualizate și construite în spirit realist de Marin Preda. Principalul mod de expunere este narațiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere și tehnica detaliului, iar indirect, din propriile

fapte, gânduri și vorbe, prin *dialog, monolog interior, introspecție auctorială*.

Perspectiva narativă este realistă și definește punctul de vedere al *naratorului omniscient (heterodiegetic) și omniprezent* asupra evenimentelor relatate la *persoana a III-a*, iar atitudinea naratorului reieșită din relația sa cu personajele profilează *focalizarea zero și viziunea "dindărăt"*, argumentând caracterul obiectiv al romanului. Modalitatea narativă se remarcă, așadar, prin absența mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese distanțarea acestuia față de evenimente și personaje, deși romanul are elemente autobiografice.

(Construcția subiectului - secvențe antologice)

Pentru volumul I, Marin Preda s-a documentat încă din 1948, gândind îndelung la "universul moromețian" pe care l-a conturat în roman. Perspectiva temporală este *cronologică*, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea spațială reflectă un *spațiu real*, acela al satului Siliștea-Gumești și unul *imaginar închis*, al trăirilor interioare din sufletul și conștiința personajelor.

Acțiunea volumului I este plasată cu trei ani înainte de începerea celui de-al Doilea Război Mondial (1937) într-un sat din "câmpia Dunării", Siliștea-Gumești, într-o perioadă în care "timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare", iar viața țăranilor "se scurgea aici fără conflicte mari". Axa fundamentală a romanului o constituie *ideea timpului* care, îngăduitor cu oamenii la începutul operei, revine simetric în final, răsturnând imaginea "vieții tihnite", când "timpul nu mai avea răbdare". Romanul se bazează pe relația omului cu timpul, a umanității cu istoria, la răspântia dintre epoci, când societatea se află sub presiunea unor evenimente zguduitoare. Autorul conturează imaginea dramatică și realistă a satului românesc surprins în tragismul evenimentelor ce vor sparge tiparele existenței sale străvechi, prin dispariția țăranimii tradiționale, a clasei sociale fundamentale aflate în declin și supusă destrămării de către istorie.

Planurile de acțiune sunt paralele, destinele familiilor țărănești nu se intersectează și nu se determină reciproc, așa cum se întâmplă în romanul "Ion" al lui Rebreanu. Există aici un plan al familiei Moromete, stă în centrul întregii narațiuni și un plan al celorlalte destine și familii din sat, care evoluează paralel. Personajele sunt numeroase, puternic individualizate și intră în conflicte puternice, fie între ele, fie cu orânduirea socială.

Incipitul precizează locul, "câmpia Dunării", unde urmează să se petreacă întâmplările și timpul, care "avea cu oamenii nesfârșită răbdare". Axa timpului străbate tot volumul I, majoritatea evenimentelor având loc *de sâmbătă seara până duminică noaptea*, când timpul pare dilatat, în contrast cu finalul volumului, după fuga băieților lui Moromete la București, când *timpul se precipită, se grăbește* și "nu mai avea răbdare. Peste trei ani începea al Doilea Război Mondial". Între aceste două coordonate, cea a timpului răbdător și a timpului grăbit, în satul Siliștea-Gumești au loc evenimente esențiale, care schimbă nu numai viața familiei Moromete, ci și a altor familii din această colectivitate rurală ce părea bine consolidată, având rădăcini adânci în existența tradițională milenară.

Debutul romanului prezintă întoarcerea de la câmp a lui Ilie Moromete împreună cu cei trei fii mai mari, naratorul având și el nesfârșită răbdare, stăruind asupra fiecărui amănunt, replică sau gest, construind o *secvență epică monumentală* - aceea a *cinei* - cu o simplitate desăvârșită a mișcării personajelor, ce se derulează după o ordine prestabilită, după un cod ancestral.

Familia Moromeților este numeroasă, alcătuită din copii proveniți și din alte căsătorii, este o "familie hibridă", generatoare de conflicte în interiorul ei, "prin ignorarea realităților sufletești individuale" (M.Ungheanu). Ilie Moromete, tatăl, cu zece ani mai mare decât soția lui, Catrina, venise în această a doua căsătorie cu trei băieți, Paraschiv, Nilă și Achim, cărora li se adăugaseră două fete, Tita și Ilinca, și încă un băiat, Niculae, mezinul de doisprezece ani.



Moromeții se află la cină, strânși "în tindă", așezați în jurul unei mese mici, joase și rotunde, "după fire și neam": cei trei frați vitregi stăteau spre partea dinafară a tindei, prevestind parcă fuga la București; în partea dinspre vatră, aproape de oalele cu mâncare stătea întotdeauna Catrina, având lângă ea pe Niculae, pe Ilinca și pe Tita, "copii făcuți cu Moromete". Autoritatea capului familiei este sugerată de la început, deoarece "Moromete stătea parcă deasupra tuturor", veghindu-și familia și stăpânind "cu privirea pe fiecare".

Încă din acest prim **episod**, atmosfera este tensionată, fiecare dintre membrii familiei având nemulțumiri care mocnesc să izbucnească în **conflictele** ce aveau să zguduie puternic echilibrul căminului, ducând la destrămarea lui. **Principalele conflicte** se manifestă între Catrina Moromete și cei trei fii vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, apoi între Ilie Moromete și fiul său, Niculae, care ar fi vrut să se ducă la școală, să învețe, dar tatăl îl trimitea cu oile la păscut, pentru că "altă treabă n-avem noi acum! Ne apucăm să studiem". Catrina Moromete mai fusese măritată înainte, dar bărbatul îi murise în timpul războiului, nu pe front, că era prea tânăr ca să fie luat militar, ci acasă, îmbolnăvind-se de "apă la plămâni", dar ea primise un pogon de pământ ca "văduvă de război". Din această scurtă căsătorie mai avea o fată, pe care o creșteau foștii socri, iar ea îi crescuse de mici, cu greu, pe cei trei băieți ai lui Moromete, care însă începuseră s-o urască. Resentimentele lor erau alimentate de sora mai mare a lui Moromete, Maria -zisă Guica-, nemulțumită pentru că ar fi vrut să îngrijească ea de gospodăria Moromeților și de copii, ca să poată avea pretenții asupra casei părintești și a locului din spatele casei. Pe Catrina o mai dușmănea și Tudor Bălosu, tot pentru lotul de casă și o rudă mai îndepărtată a lui Moromete, poreclit Parizianul. Băieții cei mari sunt din ce în ce mai înverșunați împotriva mamei și a surorilor vitrege, Tita și Ilinca, întrucât ele își făceau "țoale" noi, erau "vesele și vioaie" și li se strângea zestre pentru măritiș într-o ladă ce stătea încuiată și la care nimeni n-avea voie să umble.

Alt **conflict** se naște între Ilie Moromete și Catrina, care își revendica, din ce în ce mai insistent, pogonul ei de pământ, pe care Moromete îl vânduse în timpul foametei de după Primul Război Mondial, promițându-i că îi face acte pe casă, dar nu se ținuse de cuvânt și chiar glumea batjocoritor când ea aducea vorba despre asta.

Băieții se află în **conflict** și cu tatăl lor, fiindcă acesta “nu face nimic, stă toată ziua”, iar pe ei îi trezește cu noaptea în cap ca să plece la muncă și nu-i slăbește toată ziua cu ordine și porunci. Îl acuză pe Moromete că nu e în stare de nimic, pe când “alții, ca alde Bălosu”, știu să câștige bani din vânzarea produselor și-l conving să plece împreună la munte cu cerealele, dar nu iese nimic din această călătorie, spre satisfacția cinică a lui Moromete.

Datoriile la bancă, plata “foncierii” și traiul zilnic al unei familii numeroase îl sufocă pe Moromete, care trebuie să se descurce cumva, fără să vândă din pământ. Ca să mai acopere din datorii, se hotărăște să-i vândă lui Tudor Bălosu salcâmul din curte, deși acesta “străjuia prin înălțimea și coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului”, ca simbol al trăiniciei și al stabilității rurale.

Tăierea salcâmului este o altă *secvență memorabilă* a romanului, atât prin măiestria construirii ei din *detalii ce se adună progresiv*, prin cuvintele expresive și prin simbolistica dramatică, acesta fiind *primul semn al declinului familiei Moromete, dar și al satului tradițional*, rămas parcă fără apărare: “... acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici: Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile”. Chiar și ciorile se roteau dezorientate, nemaiavând pe ce să se așeze. Vândut lui Bălosu pentru 1200 de lei, salcâmul tăiat făcea parte din viața familiei Moromete, și, deopotrivă, din existența satului, “toată lumea cunoștea acest salcâm”, simbolizând elementul păstrător al tradițiilor și credințelor strămoșești, al stabilității țărănești.

Inima adevărată a satului era **Poiana lui Iocan**, locul unde se adunau gospodarii, cei care sunt "nici săraci, nici bogați", între care Moromete, Cocoșilă și Dumitru al lui Nae, citesc ziarul și comentează politica ironic și cu umor, după legi anume, numai de ei știute, constituind una dintre *secvențele de referință* ale romanului. În fața fierăriei lui Iocan "se afla o poiană mare", unde, în fiecare duminică, aveau loc "adunările cele mai zgomotoase", dar "dacă de la ele lipseau Moromete și Cocoșilă, nu erau prea reușite". Moromete era abonat la "Mișcarea", Iocan la "Curentul", iar Cocoșilă la "Dimineața", dar dacă ei veneau fără ziare, însemna că erau supărați "și n-aveau chef să discute politică". **Episodul comentariilor politice** este inedit. Moromete citește ziarul "cu glas schimbat și necunoscut, [...] cu grosimi și subțirimi ciudate, cu opriri care scormoneau înțelesuri nemărturisite [...] care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau", concluzionând fără drept de apel: "trei chestiuni se desprinde de fapt din această situație".

Secvența "foncierii". Plata dărilor funciare (impozit plătit pentru proprietate asupra pământului-*n.n.*) către stat constituie principalul motiv de îngrijorare pentru Moromete. Chemat urgent de la fierărie, Moromete vede pe prispa casei pe Jupuitu, îmbrăcat orășenește, dar slab de parcă "mânca numai miercurea și vinerea" și un alt agent de urmărire, care veniseră să încaseze taxa restantă în valoare de 2863 de lei. Moromete "joacă" scena "foncierii" cu o gamă inepuizabilă de tertipuri, încercând să scape și de data aceasta de plata integrală a datoriei. Gesturile, vorbele răstite, agitația lui fără rost construiesc un moment unic în literatură. Deși este singur în băătătură, Moromete strigă la toți ai casei ("Catrino, ia, fa, secerile astea", "Paraschive, [...] nu vezi că furca aia stă acolo lângă gard de cinci săptămâni!"), pentru a părea un om ocupat, care are de rezolvat probleme mult mai importante decât cele pentru care veniseră cei doi, pe care-i ignoră cu desăvârșire și spre care se întoarce brusc "pe călcâie și strigă: - N-am!". Moromete îi aduce pe cei doi în stare să-i ia din casă "țoalele", să-i taie chitanță pentru trei mii de lei, să se-mpingă și să se certe cu Catrina și cu Paraschiv.

apoi, împăciuitor, îi dă o mie de lei, urmând să-i mai plătească ceva "peste o săptămână, două". După ce îi duce la exasperare pe Jupuiu, se laudă lui Bălosu: "l-am păcălit cu două sute de lei". bucurându-se nespun că nu le dăduse toți banii pe care-i luase pe salcâm de la vecinul său, care-l privește buimac: "Glumea Moromete? Își bătea joc de el?"

Secvența secerișului prezintă datini din viața satului tradițional, constituindu-se într-o adevărată *monografie a obiceiurilor și ritualurilor* statornicite aici din timpuri străvechi. Culegerea roadelor pământului este un moment de bucurie, de consonanță deplină a omului cu eternele ritmuri ale naturii. Secerișul are reguli precise, impuse de tradiția străbună: cel mai vrednic dintre copii este cel care, simbolic, pornește recoltarea grânelor, măsurând cu pasul "stațiile", părțile de loc pe care va trebui să le ducă fiecare secerător la capăt, iar tatăl leagă snopii și-i așază în clăi. Femeile se ocupă de mâncare pentru secerători, Catrina lăudându-l pe Cel de Sus pentru "mana cerească", cum îi spunea ea grâului, "cu care îi milostivise Dumnezeu".

În **finalul volumului I** evenimentele se precipită, Paraschiv și Nilă fug la București, luând cu ei caii, oile, toți banii și cele mai bune covoare și Moromete este convins că Achim nu va trimite niciun ban acasă. El ia hotărâri decisive: îi vinde lui Bălosu un lot de pământ și locul din spatele casei, reușind astfel să-și achite taxele pe "fonciire", datoria la bancă, taxele școlare pentru Niculae și-i rămân bani ca să-și cumpere și doi cai, dar *naratorul omniscient* notează cu amărăciune că problema datoriilor rămâne nerezolvată pentru viitor: "din nou rata la bancă, din nou fonciirea, din nou Niculae". **Acțiunea primului volum** se sfârșește înainte cu trei ani de începerea primului război mondial, când "*timpul nu mai avea răbdare*" cu oamenii.

Monografia satului se conturează prin ilustrarea câtorva obiceiuri și datini-populare: jocul băieților cu bobicul, aldămașul băut după vinderea salcâmului, chemarea fetelor la poartă prin fluieratul flăcăilor, jocul călușarilor în curtea lui Bălosu realizând o imagine sugestivă a spiritualității țărănești, a satului

interbelic din Câmpia Dunării. Viața oamenilor este legată direct de cea a animalelor, care devin uneori adevărate personaje în roman, având nume și participând la întâmplări. Oaia Bisisica îl enervează peste măsură pe Niculae, câinele Duțulache fură brânza pusă pe masă pentru cina familiei, caii sunt îngrijiți cu drag de băieții mai mari, restul orătăniilor fiind mereu în preajma oamenilor prin zgomote specifice.

Celelalte planuri de acțiune sunt reprezentate de destinele altor familii, care nu se intersectează cu cel al Moromeților și nu se influențează reciproc, ci *alternează* în fluxul epic al romanului.

Un destin privește conflictul dintre Tudor Bălosu și fiica lui, Polina, pentru că aceasta "fuge" cu Birică, un flăcău sărac din sat, cu care tatăl nu e de acord. Fata este aprigă și-l silește pe Birică să secere grâul de pe pământul care i se cuvenea ca zestre, apoi dă foc casei părintești, iscându-se și o bătaie între Birică și tatăl și fratele Polinei.

Vasile Boțoghină se ceartă cu Anghelina, nevasta lui, deoarece el este bolnav de plămâni și ar fi vrut să vândă un lot de pământ ca să aibă bani pentru tratament la sanatoriu. Anghelina se opune vânzării pământului, deoarece ftizia era o boală incurabilă și femeia știe că bărbatul ei va muri, cu sau fără terapie, iar ea va rămâne și văduvă și fără pământ. Boțoghină se duce la sanatoriu, cheltuiește banii luați pe lotul de pământ și, simțindu-se mai bine, nu ascultă sfatul doctorului ci se apucă de muncă, iar oboseala îi este fatală.

Drama familiei Țugurlan constă în faptul că făcuseră șapte copii în treisprezece ani, dar anual îi murea câte unul și apărea mereu o cruce "proaspătă" la stâlpul porții, tragedie care îl face pe bărbat agresiv în viață, certăreț, se bate cu fiul primarului, cu șeful de post și ajunge la închisoare.

*

Al doilea volum din romanul "Moromeții" a apărut la o distanță de 12 ani față de primul, în anul 1967, reluând personajele, adăugându-le altele noi, urmărindu-le evoluția până

în deceniul al șaselea din secolul XX. Marin Preda a reușit, totuși, să dea celor două volume o unitate de reconstituire a imaginii vieții țaranului român înainte și după al Doilea Război Mondial.

Incipitul volumului al doilea îl constituie o *interogație retorică*: “În bine sau în rău se schimbaseră Moromete?”. Dar și ceilalți țărani își schimbaseră atitudinea față de el, “cei care îl dușmăneau [...] se potoliră”, Tudor Bălosu devenise “chiar binevoitor față de vecinul său”, iar Guica amuțise, “nu i se mai auzea deloc gura”, iar când a murit, Ilie Moromete nu s-a dus la înmormântarea ei, ceea ce “n-a mirat pe nimeni”.

Moromete nu mai era același, așa cum *naratorul omniscient* afirmase prin *prolepsă* în prezentarea protagonistului, că numai “nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva”. Din Moromete cel cunoscut, rămăsese “doar capul lui de humă arsă”, nu mai era văzut stând ceasuri întregi pe stănoaga de la drum, nici “nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut”.

Naratorul obiectiv semnalează prin intermediul *celorlalte personaje* modificările ce se produsese cu Moromete. Niculae se uita la tatăl său și nu-l mai recunoștea. Moromete era îngândurat, băieții care fugiseră la București cu oile și caii nu se aleseseră cu nimic, pierduseră tot și își găsiseră serviciu: Paraschiv lucra ca sudor la tramvaie, Nilă era portar la un bloc, cunoscut ca “Bloc-Algiu”, Achim era singurul care “reușise totuși în comerț” și avea un mic magazin de “Consum alimentar”.

Dornic să-și reunească familia și să-și aducă acasă băieții, Moromete se apucase de negoț, câștigase bani buni, pusese la loc pogoanele vândute și avea pământ de muncit pentru fiecare dintre copii. Cu toate acestea, pe Niculae tot nu-l lasă la școală și învățase cuvânt nou, “beneficiu”, pe care-l folosea atunci când acesta îl ruga să-l trimită la învățătură: “Și ce *beneficiu* o să am eu, mă, de pe urma ta, dacă te las să te duci mai departe la școală?”.

Ilie Moromete pleacă la București să-și vadă feciorii, cu intenția de a-i aduce înapoi acasă și le vorbește cu același glas autoritar de altădată. Adunați în odăița lui Nilă, insalubră și plină de șobolani, tatăl le propune să uite cu toții greșelile pe care fiecare dintre ei le-a făcut, rugându-i să se întoarcă acasă. După un moment de tăcere semnificativă din partea băieților, Ilie Moromete le strigă "cu un glas înalt": "Mi-am luat mâna de pe voi. Mâna mea asupra voastră nu mai există". Era anul în care începuse al Doilea Război Mondial și încercarea nereușită a lui Moromete de a-și reface căminul izvorăște din dragostea lui dureroasă pentru copii, pentru casa lui risipită, pentru familia care însemna tot rostul lui în viață și care se destrămase. Moartea lui Nilă în război, în bătălia de la Cotul Donului, anunțată de scrisoarea neagră, precum și sfârșitul tragic al lui Paraschiv, din cauza tuberculozei, amplifică peste măsură durerea tatălui și-l însingurează de lume.

Anii '50 aduc în viața satului schimbări profunde, provocate de venirea comuniștilor la putere și de colectivizare, "evenimente pline de violență" și Siliștea-Gumești devine "o groapă fără fund din care nu încetau să mai iasă atâtea necunoscuți". Personajele nou introduse de autor întruchipează prostia, ambiția celor obscuri de a veni la putere și de a schimba lumea; venetici și oameni pripășiți în sat, prezentați cu ironie de narator, ocupă acum posturile importante: Bilă - reprezentantul A.R.L.U.S., moldoveanul Mantaroșie ("nenorocitul ăla"), lipoveanul Adam Fântână, Zdruncan - secretarul sfatului și unul dintre cei 13 copii ai lui Traian Pisică, Plotoagă - președintele consiliului popular ("mai prost decât ceilalți"), Isosică, Ouăbei, Vasile al Moașei, care, de cum ajunge la putere, își pedepsește mai întâi rudele. Acestea sunt noile personalități ale satului, între care se dă o luptă acerbă pentru putere, pentru funcții; promovați din rațiuni politice, ei nu sunt țărani autentici, ci o lume fals-rurală, lipsită de codul spiritual al țăranului adevărat, însușit prin tradiție.

Niculae Moromete ajunge activist de partid și crede acum într-o "nouă religie a binelui și a răului", vorbește o limbă

“nouă” despre “umanism”, despre căutarea “eului” său, pe care Moromete o ascultă, dar n-o pricepe.

Conflictele sunt numeroase și greu de aplanat: pe aria de la Cotigeanu se iscă o agitație agresivă pentru că “baza de recepție” nu primește grâu care conține “corpuri străine” (neghină); Nae Cismaru instigă oamenii să fugă de pe arie; Bîlă îl lovește cu “goga” pe Nae Marinescu, în timp ce acesta descărca din căruță grâul netreierat; țăranul Gheorghe, speriat de amenințările celor veniți să adune cotele, se aruncă în râu și se îneacă. Toate aceste întâmplări atrag destituirea activistului de partid, Niculae Moromete, care “se dă la fund”, își continuă studiile și ajunge inginer horticultor, apoi se însoară cu Mărioara lui Adam Fântână, care este, și ea, asistentă medicală, nu mai este țărancă.

Secvența epică alcătuită din ultimele capitole ale romanului reprezintă cele mai frumoase pagini din literatura română care ilustrează moartea unui țăran, fără zbucium, fără dramatism, fără patetism, o moarte lentă, venită ca un firesc al vieții: “bătrânul nu suferă de vreo boală, dar i s-a scurs viața...”. Ultimele cuvinte exprimă crezul său de viață, pe care îl mărturisise doctorului: “*Dommule, eu totdeauna am dus o viață independentă!*”. Moartea lui Moromete este relatată de Ilinca, de alți membri ai familiei, care îi povestesc lui Niculae în timp ce privegheau la căpătâiul lui Ilie Moromete, ceea ce dă o **veridicitate inedită** momentului.

În volumul al doilea, romanul pierde din coerența narativă, epicul este dispersat, fragmentat și sinuos, naratorul nu creează o lume nouă, ci o comentează, o dezbate. Problema timpului, răbdător sau nu cu oamenii, nu mai este esența epicului, ci acum este importantă **ideea, discursul despre destrămarea satului tradițional**, față de care naratorul, ca și Moromete, se simte străin.

Marin Preda pleacă în construirea **protagonistului realist Ilie Moromete** de la tatăl său, Tudor Călărașu, modelul său literar, de unde reiese verosimilitatea personajului: “*Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu*”.

Ilie Moromete, tipul țaranului rațional în ceea ce privește atitudinea lui față de stăpânirea pământului, se deosebește de Ion al lui Rebreanu, care este dominat de instinctul de posesiune, de lăcomie pentru pământ, Moromete nu este sclavul îmbogățirii, ci *pământul constituie pentru el simbolul libertății materiale și spirituale*, idee mărturisită în finalul romanului: "Domnule, eu am dus totdeauna o viață independentă".

Disimularea este o trăsătură definitorie a firii lui Moromete, episodul dintre Tudor Bălosu și Moromete privind vinderea salcâmului fiind semnificativ pentru "**firea sucită**" a eroului. **Ironia ascuțită, inteligența ieșită din comun și spiritul jucăuș**, felul său de a face haz de necaz conturează, *indirect*, un personaj aparte între țaranii literaturii române, stând mai aproape de realitate decât de ficțiune.

Tehnica amânării este o altă componentă a firii lui Moromete, el încercând să târăgăneze orice decizie sau atitudine care nu-i convenea, episodul cu Jupuitu fiind magistral construit de *naratorul omniscient*. **Fire autoritară**, Ilie Moromete este "capul familiei" numeroase, greu de ținut în frâu, având în vedere și conflictele gata să explodeze între membrii familiei. **Ironia ascuțită** adresată copiilor sau Catrinei, cuvintele deseori jignitoare ("ca să se mire proștii"), educația dură în spiritul muncii și hărniciei ("mă, se vede că nu sunteți muncii, mă") se dovedesc inefficiente, deoarece, cu toată strădania tatălui de a păstra pământul întreg ca să le asigure traiul, nu poate salva familia de la destrămare. Natura înconjurătoare oferă cadrul propice stării reflexive a protagonistului, Ilie Moromete reflectând asupra condiției țaranului în lume, asupra vieții în general, fie în fundul grădinii, fie pe lotul lui de pământ, căutându-și liniștea în singurătatea familiară a peisajului rural. Ilie Moromete este "un **contemplativ inteligent, temperat**, un «filozof» iubind «liniștea» (fără de care nu se poate trăi și nu se poate face nimic durabil) și mai ales iubind libertatea, independența de gândire și exprimare a opiniilor" (Ion Rotaru).

Particularitățile stilistice se conturează din *limbajul narativ lent și răbdător*, cu accente pe *amănunte descriptive*, pe *detaliile sugestive ale gesturilor și mimicii* personajelor. Țăranii lui Marin Preda au independență de mișcare, de gândire și exprimare, autorul nefiind prezent în determinarea reacțiilor acestora, de aceea eroii sunt personaje-reflector.

Prozatorul utilizează o *gamă narativă și psihologică largă, de la dialog la monolog adresat și monolog interior, autointrospecție*, conferind romanului virtuți ale prozei de creație și ale prozei de analiză psihologică.

Stilul excelează prin *oralitate, ironia subtilă sau ascuțită* creând uneori o atmosferă tragi-comică, iar *expresivitatea verbelor* actualizează întâmplările, deși timpul, privit în relație cu omul și cu istoria, amenință liniștea interioară a lui Moromete și zguduie din temelii tradițiile milenare ale satului românesc.

“Moromeții” lui Marin Preda este **un roman realist**, căruia **stilul anticalofil**, asemenea stilului prozatorilor interbelici, îi conferă **precizie, concizie și claritate**.

“Prin “Moromeții”, Marin Preda dovedește că țăranimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacții sufletești nebănuite” (Al.Piru).

ILIE MOROMETE

- personaj principal de roman realist-social -
- personaj de roman de după al Doilea Război Mondial -
- personaj de roman obiectiv -
- tipul țăranului -

“Moromeții”
de Marin Preda
- autor canonic -

Romanul “Moromeții”, de Marin Preda (1922–1980) a fost precedat de un lung șir de experiențe, mărturisite ulterior în creația autobiografică *“Viața ca o pradă”* (1977), de unde răzbate strădania ferventă depusă de scriitor în procesul de elaborare a acestei opere, ceea ce demonstrează **realismul romanului**.

Alcătuit din două volume, apărute la distanță de 12 ani unul de altul: volumul I a apărut în 1955, iar al doilea în 1967, “Moromeții” se înscrie în **literatura contemporană**, perioadă ce se situează după al Doilea Război Mondial. Valoarea de excepție a romanului constă în densitatea epică, în profunzimea psihologică și în problematica inedită a satului românesc ante și postbelic, surprins la răspântia dintre două orânduirii sociale.

Perspectiva narativă este realistă și definește punctul de vedere al **naratorului omniscient (heterodiegetic)** și **omniprezent** asupra evenimentelor relatate la **persoana a III-a**, iar atitudinea naratorului reieșită din relația sa cu personajele profilează **focalizarea zero și viziunea “dindărăt”**, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului. Modalitatea narativă se remarcă, așadar, prin absența mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese distanțarea acestuia față de evenimente și personaje, deși romanul are elemente autobiografice.

Perspectiva temporală este *cronologică*, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea spațială reflectă un *spațiu real*, acela al satului Siliștea-Gumești și unul *imaginar închis*, al trăirilor din sufletul și conștiința personajelor.

Ilie Moromete, personajul principal și eponim (care dă numele operei-*n.n.*) este un erou de referință în literatura română, concentrând tragicul destin al țăranului agresat de istorie într-o perioadă de schimbări ideologice profunde, cu efecte dramatice asupra satului tradițional, **acțiunea** fiind plasată între anii 1937-1950. Definit de Nicolae Manolescu "cel din urmă țăran", Ilie Moromete este un **personaj realist și "rotund"** ("care nu poate fi caracterizat succint și exact", E.M.Forster) prin **complexitatea trăirilor**, prin **forța conflictului interior** ce se manifestă meditativ și prin **analiza psihologică de introspectare a caracterului**.

Situarea lui Ilie Moromete între **personajele realiste** este argumentată de *valența autobiografică*, întrucât, în modelarea eroului, *autorul* l-a avut ca model pe tatăl său, Tudor Călărașu: "Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, *Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu*". În *romanul autobiografic "Viața ca o pradă"*, Marin Preda relatează aduceri-aminte în centrul cărora se află tatăl său, Tudor Călărașu, întâmplări pe care le-a inclus în romanul "Moromeții". Autorul, aflat la Sinaia, în singurătatea vilei și într-un peisaj feeric, a "pus mâna pe stilou și am început să scriu: Ilie Moromete...". Un alt *element veridic* prezent în romanul "Moromeții" este și porecla "Pațanghele" pe care sătenii i-o dăduseră lui Ilie Moromete, precum și personajul Cocoșilă, singurul care îndrăznește să-i spună porecla în față lui Moromete: "Cocoșilă îi spunea și el tatălui meu, adesea, Pațanghele, și nu înțelegeam de ce tata sta de vorba cu el și părea că nu aude porecla".

Ilie Moromete este un **personaj realist, tipic** pentru **pătura socială a țăranimii**, conectat vital la pământul care

asigură existența familiei și respectul colectivității. **Portretul moral** este construit din **trăsături puternice și complexe**, ce reies *indirect* din *comportamentul plin de energie, din atitudinea, gândurile și frământările* protagonistului care-i și determină destinul. Fire **autoritară**, Ilie Moromete este **“capul familiei”** numeroase și hibride, greu de ținut în frâu, având în vedere și conflictele ce mocneau, fiind gata să explodeze, între membrii familiei, formată din Paraschiv, Nilă și Achim, băieți din prima căsătorie, Tita, Ilinca și Niculae, copii făcuți cu a doua nevastă, Catrina. **Naratorul omniscient** îl prezintă încă de la începutul romanului “stând deasupra tuturor” și stăpânind “cu privirea pe fiecare”.

Caracterizat direct de către **naratorul omniscient**, Ilie Moromete este “contingent 0911” și se află între “tinerețe și bătrânețe, când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva”.

Ilie Moromete este considerat de unii critici singurul **țaran-filozof** din literatura română, frământările sale despre soarta țăranilor dependenți de roadele pământului, de vreme și de Dumnezeu fiind relevante pentru **firea reflexivă**. Meditând asupra propriei vieți, când, părăsit de fiii cei mari, se gândește că greșise considerând că “lumea era așa cum și-o închipuia el” și că nenorocirile sunt “numai ale altora”. Moromete se așezase pe o **piatră albă de hotar**, “cu capul în mâini”, punându-și un șir nesfârșit de întrebări, ca și când ar fi vorbit cu altcineva, căutând explicații pentru declinul în care se afla familia sa. Gândurile sumbre se îndreaptă spre o **autoanaliză** a atitudinii de părinte, a conflictului dintre generații și se consolează: “Am făcut tot ce trebuia [...] le-am dat [...] fiecăruia ce-a vrut [...]. I-am iertat mereu”. (*volumul I*) Relevantă pentru **spiritul contemplativ** este și **scena ploii**, când Moromete, udat până la piele de o “ploaie repede și caldă”, exprimă o adevărată filozofie de viață printr-un **monolog interior**, analizează condiția țăranului în lume, precum și relația dintre tată și copii: “toată viața le-am spus și i-am învățat, [...] și-or să te învețe ei pe urmă minte când

oi îmbătrâni. O să-și șteargă picioarele pe tine, că n-ai știut să faci din ei oameni" (*volumul al doilea*).

Disimularea este o trăsătură definitorie a firii lui Moromete, reieșită, *indirect*, din majoritatea *episoadelor narrative*. *Scena* dintre Tudor Bălosu și Moromete este semnificativă pentru "**firea sucită**" a eroului, așa cum îl **caracterizează direct** Catrina. După plecarea lui Jupuitu, Moromete este cuprins de o "ciudată voioșie" și-i mărturisește lui Bălosu "l-am păcălit cu două sute de lei [...] i-am dat numai o mie [...]. Bălosu se uita la el cu o privire rece și buimacă. Nu înțelegea! [...] Glumea Moromete? Își bătea joc de el?"

Ironia ascuțită, inteligența ieșită din comun și spiritul jucăuș, felul său de a face haz de necaz conturează un personaj aparte între țăranii literaturii române, stând mai aproape de realitate decât de ficțiune. Citirea ziarelor în Poiana lui Iocan este o hrană sufletească pentru Moromete, discuțiile purtate aici au rolul de a clarifica și disocia ideile din articolele publicate, de a descifra sensuri nuanțate ale politicii vremii, fără a urmări prezentarea unor fapte de senzație. El este, categoric, o **autoritate** în viața colectivității, îi domină prin replici bine gândite, pline de **umor și ironie**: "Lasă-l, mă, Dumitre, zise Moromete blajin. E și el legionar, ce-ai cu el?". Moromete citește apoi ziarul "cu glas schimbat și necunoscut, [...] cu grosimi și subțirimi ciudate, cu opriri care scormoneau înțelesuri nemărturisite [...] care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau", concluzionând fără drept de apel: "trei chestiuni se desprind de fapt din această situație".

Mucalit și ironic, când se hotărăște să taie salcâmul nu spune nimănui, îl trezește pe Nilă în zori, care, derutat de decizia tatălui său: "De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem?", rămâne cu totul uluit de răspuns: "Așa, ca să se mire proștii!". La aceeași întrebare a lui Paraschiv, Nilă îi răspunde cu satisfacție: "Ca să se mire proștii". Aducând caii ca să tragă salcâmul tăiat pe trei sferturi, Nilă îi așază chiar în direcția în care urma să se prăbușească salcâmul, oferindu-i lui Moromete prilejul de a fi

sarcastic și persiflant: "Adică da!... Treci cu ei încoă să cadă salcâmul pe ei". Exemplele sunt numeroase, "a face haz de necaz" fiind o *adevărată filozofie de viață a lui Moromete*. Lui Niculae, care întârzia să vină la masă, îi spune "Te duseși în grădină să te odihnești, că până acum stătuși!" sau, certând fetele, care se duseseră la scăldat în loc să-și ajute mama să pregătească masa: "Dacă vă iau de păr și mătur bătătura cu voi, vă scutesc de-o treabă mâine dimineață".

Medial ambient este un alt *procedeu artistic de caracterizare indirectă a personajului realist*, ca tip reprezentativ pentru țaranul care face eforturi să supraviețuiască în condiții financiare severe, care caută soluții pentru a onora plata dărilor către stat, a împrumuturilor la bancă etc. *Tehnica amânării* este soluția salvatoare în mentalitatea lui Moromete, prin care încearcă să târăgăneze o scadență, o decizie sau un punct de vedere care nu-i convine. *Scena "foncierii"* este magistral construită de *naratorul omniscient*, atmosfera, tensiunea, iritarea celorlalți fiind înadins provocate de protagonist pentru a se răzbuna pe cei care nu înțelegeau greutățile bietului țaran. Moromete intră în curte, trece grăbit pe lângă prispă fără să se uite la cei doi agenți, strigă la Catrina, care era la biserică, se răstește la Paraschiv, care nu se vedea nicăieri, apoi se răsucesc brusc pe călcâie și răcnește: "-N-am!". Totul se desfășoară sub privirile uluite, năucite ale agenților care-l urmăresc descumpăniți cum se caută, apoi, calm, prin buzunarele flaneli, de unde scoate praf de tutun, se uită urât la omul care-l însoțea pe Jupuitu și "i se adresează supărat și poruncitor: - Dă-mi, mă, o țigară!". După ce Jupuitu e gata să-i ia lucrurile din casă, devine împăciuitor, îi dă o mie de lei, urmând să-i mai plătească ceva "peste o săptămână, două" și-i explică indulgent: "De ce nu vrei să înțelegi că n-am? Ia ici o mie de lei și mai încolo așa, mai discutăm noi! Ce crezi că noi fătăm bani?".

Relația lui Moromete cu celelalte personaje ale romanului scoate la iveală, *indirect*, alte trăsături considerabile.

Plăcerea vorbei este o pasiune pentru țăranul **mucalit și dornic de a comunica permanent cu oamenii**, care profită de orice întâlnire cu câte cineva pentru a sta la taclale, deși singurul cu care putea vorbi cu adevărat era prietenul său, Cocoșilă, în tovărășia căruia pierdea ceasuri întregi, spre supărarea Catrinei: "Ești mort după ședere și după tutun [...] lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai sature!". În *finalul volumului întâi*, fuga băieților la București, iminenta destrămare a familiei îl schimbă, nu mai participă la adunările din Poiana lui Iocan, rămăsese numai "capul de humă arsă" pe care i-l modelase cândva din lut Din Vasilescu. Schimbările profunde survenite în firea lui Moromete prevestesc prefacerile dezastruoase extinse asupra întregului sat: "trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial. **Timpul nu mai avea răbdare**".

Ultimele capitole ale cărții constituie cele mai frumoase pagini care ilustrează moartea unui țăran. Apropiindu-se de vârsta de 80 de ani, slăbit și împuținat la trup, Moromete este părăsit de toți, rămânând la bătrânețe numai cu fata cea mică, Ilinca. Pe patul de moarte, Ilie Moromete **esențializează întreaga filozofie de viață** în câteva cuvinte pe care le adresează, cu **mândrie și satisfacție**, doctorului: "Domnule, [...] eu totdeauna am dus o viață independentă".

Particularitățile stilistice se conturează din stilul narativ lent și răbdător, cu accente pe *amănunte descriptive, pe detaliile sugestive ale gesturilor și mimicii personajelor*. Țăranii lui Marin Preda au independență de mișcare, de gândire și exprimare, vocea auctorială nefiind prezentă în determinarea reacțiilor acestora, de aceea eroii sunt **personaje-reflector**.

Prozatorul utilizează o gamă narativă și psihologică largă, de la *dialog* la *monolog adresat și monolog interior, autointrospecție*, conferind romanului virtuți ale prozei de creație și ale prozei de analiză psihologică.

Stilul excelează prin *oralitate, ironia subtilă sau ascutită* creând uneori o atmosferă tragi-comică, iar *expresivitatea verbelor* actualizează întâmplările, deși timpul, privit în relație

cu omul și cu istoria, amenință liniștea interioară a lui Moromete și zguduie din temelii tradițiile milenare ale satului românesc.

“Moromeții” lui Marin Preda este un roman realist, căruia stilul anticalofil, asemenea stilului prozatorilor interbelici, îi conferă precizie, concizie și claritate.

“Prin “Moromeții”, Marin Preda dovedește că țărănimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacții sufletești nebănuite”. (Al.Piru)

“CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI”

de Marin Preda
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- roman realist -
- romanul experienței -
- roman subiectiv -

Romancier, dramaturg și traducător, **Marin Preda** (5 august 1922-16 mai 1980) s-a născut în satul Siliștea Gumești din județul Teleorman, ca fiu al lui Tudor Călărașu și al Joiței (născută Preda și de la care își ia numele viitorul scriitor), țărani din Câmpia Dunării.

Marin Preda este printre primii scriitori care demască fundamentul artificial și mincinos al comunismului, faptul că dincolo de festivismul penibil se practica opresiunea torționară și propaganda deșăntată. Pe fundalul socio-politic al anilor '80, când egocentrismul lui Nicolae Ceaușescu atingea apogeul, apariția romanului “Cel mai iubit dintre pământeni” a constituit un curaj care a avut, probabil, drept consecință moartea scriitorului în condiții bizare, niciodată elucidate. De altfel, Marin Preda, director al prestigioasei edituri “Cartea Românească” și vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor, anunțase că lucrează la un roman politic, pe teme actuale. Din cauza

cenzurii comuniste, scriitorul construiește o adevărată strategie pentru a-și duce la final romanul, își ia manuscrisul peste tot, purtându-l într-o servietă de care nu se despărțea niciodată. Precauția sa include și titlul amăgitor, menit a înșela vigilența celor îndrituiți să vegheze la apariția literaturii "subversive", iar acești subintelectuali manevrabili au crezut că titlul se referă la obsesivul "conducător iubit". Zvonurile despre subiectul romanului au circulat cu discreție printre iubitorii de literatură, astfel încât apariția romanului **"Cel mai iubit dintre pământeni"**, în februarie 1980, a dus la spargerea vitrinelor librăriei, iar cartea a avut un "uriaș succes de critică și de public" (M.Iorgulescu).

Un exemplar iubitor de oameni, Marin Preda "credea în frumusețea morală a omului", despre care și-a format convingerea că "are puternice rădăcini morale", că "poartă o lumină pe față" și că "are acces la starea de contemplație". Romanul unei conștiințe, "Cel mai iubit dintre pământeni" este *scris la persoana I*, de aceea capătă forma unei ample *confesiuni*. Complexitatea operei a fost apreciată de Eugen Simion ca un **"roman total: romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăiește printr-un destin"**. Reluând teme și motive din cărțile anterioare, Marin Preda construiește un roman arborescent, "un roman complet: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic, senzational și polițist, frescă a unei lumi și analiză a unui eșec în dragoste, cronică de familie și spovedanie a unui învins." (N. Manolescu).

Ca orice roman, "Cel mai iubit dintre pământeni" este o *specie epică în proză, cu acțiune complexă organizată pe mai multe planuri narrative, cu puternice conflicte și o complicată intrigă*, la care participă *numeroase personaje bine individualizate* și construite în spirit *realist* de Marin Preda. Principalele moduri de expunere sunt *narațiunea și descrierea*, iar *personajele* se conturează *direct* prin *descriere* și *tehnica detaliului*, iar *indirect*, din propriile fapte, gânduri și vorbe, prin *dialog, monolog interior, introspecție auctorială*.

Perspectiva narativă unică definește punctul de vedere al **naratorului-personaj, autodiegetic** (care relatează propria experiență ca personaj central al istoriei povestite). *Situația diegetică* implică anumite trăsături gramaticale și semantice ale textului reprezentate de *verbe și pronume la persoana I, focalizarea internă "împreună cu", frecvența monologului interior, organizarea subiectivă a secvenței temporale*, toate acestea argumentând **caracterul subiectiv al romanului**. Prin *tehnica retrospectivei*, eroul, închis pentru crimă, își povestește întreaga viață, excepție fac doar câteva zeci de pagini din ultimul volum (capitolele XIII-XVIII), în care evenimentele sunt relatate, tot la persoana I, de Ciceo, avocatul lui Petrini. **Perspectiva psihologică** este realizată prin mijloacele de analiză a conștiinței și procesele psihologice ale protagonistului, *naratorul autodiegetic* apelând la *dialog, monolog interior, autointrospecție, flashback, retrospecție, cuvinte cu valoare de simbol etc.* Numeroasele maxime, aforisme și sentințe conferă romanului **caracter gnostic**.

Tema este complicată și plurivalentă, acoperind o problematică amplă, ilustrând atmosfera tensionată și periculoasă a "obsedantului deceniu" (1950-1960): "înstrăinarea de părinți, pierderea religiei, familia, bucuria scrisului, ura ca drog, violența relațiilor sociale, sublimul și oroarea în iubire, tragedia fără tragic, omul ca jucărie a soartei etc." Romanul erotic ocupă cea mai mare parte a subiectului, în interiorul căruia există "și un roman politic, un roman intelectual, un roman senzational, [...] un roman de moravuri [...] și un roman social". Narațiunea se încheagă din "alte mici narațiuni" care se succed și construiesc destinul protagonistului Victor Petrini. (Eugen Simion)

Titlul reiterează o replică rostită la telefon de către Suzy Culala, una dintre iubitele lui Victor Petrini, pe care-l întreabă patetic și ușor persiflant: "Ce mai faci tu, cel mai iubit dintre pământeni?!". Ironia amară a titlului se referă la lipsa de "noroc în dragoste" a protagonistului, sugerând ipostaza de "cel mai

lovit dintre pământeni” (Eugen Negrici), pe care soarta nu-l iubește, ci i-a hărăzit doar înfrângeri și umilințe, făcând din el un ucigaș fără voie.

(Structura și compoziția romanului)

Romanul este structurat în **trei volume**, cuprinzând peste o mie două sute de pagini, organizate în **zece părți și o sută patruzeci și două de capitole**. Scris sub formă de **jurnal intim**, este și o confesiune lucidă și amară, scrisă la *persoana I* de către un om pe care șansa l-a ocolit. Victor Petrini rememorează propria viață cu un realism minuțios, cu gesturi, conflicte, emoții, chipuri și întâmplări concrete datând din adolescența convulsivă din familie, până la maturitatea puternic marcată de contradicția dintre libertatea spirituală și cea exterioară a omului, în societatea zbuciumată și confuză a anilor ‘50.

Incipitul volumului I este o meditație pe *tema morții* - “Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimântător. Vorbesc de moartea naturală, care adesea e o dulce ispită”-, iar **finalul** volumului al treilea este o cugetare concluzivă pe *tema iubirii*: “*Dacă dragoste nu e, nimic nu e!*”

Fiind arestat pentru crimă, Victor Petrini consemnează în **jurnalul intim** faptele devenirii sale, urmând sfatul avocatului, Ștefan Pop (Ciceo), care îl îndeamnă să povestească în scris tot ceea ce i s-a întâmplat pentru ca să poată întocmi astfel depoziția de apărare: “Prietenul meu, fostul judecător, m-a sfătuit să scriu pe larg cum s-au petrecut lucrurile, și să-i dau lui, care mi-e avocat, mărturisirea, s-o aibă pentru ultima înfățișare la proces. Nu știu la ce-i mai poate folosi avocatului, dar îmi face bine mie. Scriind, simt că trăiesc și într-adevăr gândul morții inevitabile își diminuează puterea de a-mi îngrozi conștiința, care îmi șoptește: mii de oameni mor pe pământ chiar în aceste clipe, oameni umili, dar și oameni mari; nu se poate spune că n-ai trăit din plin treizeci și cinci de ani, alții au murit mult mai tineri, nu trebuie să accepți să trăiești oricum...” (s.n.). Ultima frază a citatului poate fi considerată cheia întregului roman și “ar fi putut figura ca motto nu numai pentru romanul

pe care-l discutăm, ci pentru întreaga existență pilduitoare asumată de Marin Preda într-un regim cumplit pentru cei care nu puteau face compromisuri.” (Mihai Floarea, “Perspective critice”)

Prin *efort volitiv*, protagonistul-filozof nu numai că rememorează, dar și re trăiește evenimentele relatate în cadrul cărora caută explicații pentru eșecul său și încearcă să descopere cauzalitățile care fac din individ o victimă a mecanismelor sociale și politice.

Începutul *retrospectivei cronologice* evocă adolescența lui Victor Petrini, petrecută înaintea și în timpul celui de al Doilea Război Mondial, când “timpul nu mai avea răbdare” (ca și în “Moromeții”).

Crescut într-un oraș transilvănean (se presupune a fi Clujul), în casa unui muncitor de la Fabrica de avioane, Victor este “un adolescent dur și turbulent”, ocolit de fete și antipatizat de colegi pentru firea lui tranșantă. Căsătoria formală a părinților, relația rece și castă dintre ei, precum și religiozitatea exagerată a mamei îl nedumeresc și-l îndepărtează totodată de familie pe adolescentul cu instincte incerte și impulsuri bizare. Persoana asupra căreia își revarsă liceanul nemulțumirile este mama, pe care o acuză de bigotism și, ca să se răzbune pe femeia însingurată și introvertită, proferează blasfemii la adresa lui Dumnezeu, ba chiar o lovește peste brațul care făcea asupra lui semnul crucii. Tatăl este bănuț, apoi dovedit de încălcarea fidelității conjugale și Victor îl jignește și-l învinovățește pentru relația distructivă dintre membrii familiei. Atitudinea lor îl distanțează spiritual de părinți, față de care își pierde orice urmă de respect. Preocupat să descopere ce înseamnă un “păcat”, se gândește că mama lui nu încălcase nicio dogmă biblică și consideră că numai o alegere rațională a Binelui poate să învingă Răul din om. Astfel, Victor își formează o concepție solidă despre ură și iubire, fiind încredințat că “ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire mai puternică decât ura [...] o ură mare nu poate fi învinsă printr-o iubire mică”.

Firea adolescentină plină de reacții confuze și imprevizibile îl apropie pe Victor de un anturaj cu moralitate dubioasă, cu amici de chefuri și petreceri prin cârciumi rău famate, unde o cunoaște pe prima femeie din viața lui, Nineta Romulus. Cochetă și imorală, tânăra pune stăpânire pe inima adolescentului aflat la prima experiență a simțurilor trupești, dar ea dispare brusc, fără ca el să o mai poată găsi. Relația fiului cu o prostituată îi scandalizează pe părinți și cearta violentă care a urmat agravează distanțarea sufletească a lui Victor de familia sa. Prima parte a volumului I ar putea fi privită și ca roman al formării unui tânăr, adică *un bildungsroman*.

După terminarea liceului, Victor Petrini se înscrie la Facultatea de Litere și Filozofie din același oraș, unde atestă o adevărată vocație pentru capacitatea de a medita asupra problemelor abstracte ale Universului. Student strălucit, apreciat de profesori și colegi, Victor se îndrăgostește de frumoasa Căprioara, dar nunta proiectată nu mai are loc, iubita dispare și moare în condiții neelucidate o vreme. Căutarea fetei și anchetarea protagonistului compun un mic *roman senzational*, din care se află adevărul despre evenimentele petrecute. Tânăra studentă rămăsese însărcinată cu un student la Medicină, fapt ce a dus la despărțirea lor, însă Victor o iubește și de aceea o iartă, punându-i condiția să facă întrerupere de sarcină. Din nefericire, Căprioara moare pe masa de operație și, cu toate că nu poate fi condamnat, Victor se simte vinovat și își reproșează dureros egoismul și orgoliul prostesc.

Mobilizarea pe front constituie un prilej de a rememora imaginea celui de al Doilea Război Mondial și de a medita profund asupra condiției omului aflat în situație-limită.

Începând cu partea a doua a cărții, Victor Petrini este profesor la o școală în timp ce se pregătește pentru o carieră universitară. Se împrietenește cu Petrică Nicolau, profesor de limba și literatura română, coleg, poet amator și pasionat bibliofil (colecționar de cărți rare -*n.n.*). Invitat într-o zi la masă, Victor este fascinat de frumusețea iradiantă a Matildei, soția

prietenului său. Între cei doi se aprinde o iubire pasională, cu scrisori pătimașe de amor, cu toate că Nicolau îl prevenise că femeia este orgolioasă, dificilă și imprevizibilă. Ea își umilea soțul, apoi îl disprețuia pentru că se lăsa dominat de puternica ei personalitate și dezavua pasiunea lui pentru cărțile rare. Răutăcioasă, soția împrumută amicilor exemplare valoroase fără să-i spună, considerând că preocuparea lui diminuează afecțiunea față de ea, pe care și-o dorea exclusivă, dar, pe de altă parte, o obosea adorarea asiduă a bărbatului.

De pe front, Petrini îi trimite scrisori pătimașe, iar după divorțul de Nicolau, se însoară cu Matilda, însă, după numai doi ani, căsnicia lor devine un iad. Mutat în casa somptuoasă a femeii (rămasă de la primul soț, un evreu bogat, fugit din țară), Victor este numit asistent universitar la Catedra de literatură și filozofie, dar intuiește că arhitecta Matilda nu-i prețuiește statutul de intelectual, nici măcar faptul că scrie un eseu despre "Era ticăloșilor" și lucrează la o carte prin care intenționează să propună "o nouă gnoză".

Iubirea stihială a femeii pendulează între ură și pasiune, cu accese de violență, când dragostea coboară în "subterană". Soția nu poate comunica spiritual cu Victor și are destule momente de izbucniri care-i dezvăluie slujenia sufletească. De pildă, după ce participă, la insistențele soției, la manifestația organizată cu prilejul aniversării zilei de 7 Noiembrie (sărbătoare comunistă), Victor Petrini este întâmpinat acasă cu ostilitate. Surprins, iese la o plimbare pentru a se relaxa, dar când se întoarce femeia plecase și-i reproșează la telefon că nu se dusesese la o petrecere despre care el nu știa nimic. Ajuns acolo cu întârziere, Matilda îl tratează cu indiferență, ca pe un necunoscut, răbindu-i astfel mândria în fața numeroasei ei familii. Atitudinea dușmănoasă și batjocoritoare a soției îi amintește bărbatului comportamentul pe care-l avusese și față de Petrică Nicolau, întâmplări la care el fusese de atâtea ori martor. Furios și indignat, Petrini devine conștient de eșecul mariajului, certurile se îndesesc și animozitățile sunt din ce în ce mai

evidente. Suspicioasă fără motiv, ea face crize de gelozie, apogeul fiind spargerea sertarului în care Victor își ținea manuscrisul viitoarei cărți, atitudini care sintetizează în ochii bărbatului noua imagine a Matildei: "îmi arăta un chip devastat, cu ochii pe jumătate închiși, acest chip care nu era frumos decât printr-un misterios suflu interior, era părăsit acum de armonia lui și mi se arăta ochilor cu oribilele trăsături ale unui bărbat".

În cadrul romanului erotic sunt inserate aspecte din viața politică și universitară a anilor '50, constituind încă o "treaptă" a coborârii în Infern prin mutilarea celor care nu se încadrau în "patul" ei procustian. Sunt îndepărtați din posturi intelectualii, sunt eliminați scriitorii și oamenii de cultură, iar în locul lor sunt promovate "cadre de nădejde", indivizi fideli puterii populare. Astfel, în locul lui George Călinescu este numit decan stomatologul Vaintrub, care impune predarea, în exclusivitate, a filozofiei marxist-leniniste. Ca urmare, este interzis profesorul de filozofie Lucian Blaga, demis de la Facultatea de Filozofie și înlocuit cu un ins obscur și ignorant. Tânărul Petrini se revoltă și ar dori să ia atitudine publică împotriva acestui abuz politic, dar Matilda se opune cu vehemență. Îl vizitează pe Blaga și constată că acesta este dezorientat și nedumerit de îndepărtarea sa de la catedra universitară, pentru simplul motiv că, într-unul dintre cursuri, omisese să vorbească despre Marx. Refuzând să facă vreun compromis, marele filozof și om de cultură respinge orice fel de intervenție, mai ales că cel mai important om din facultate devenise caloriferistul, noul secretar de partid, care conducea ideologic toate problemele învățământului superior.

Căsnicia lui Petrini evoluează spre dezastru, dar pentru că Matilda este însărcinată, soțul se simte fericit și nu vrea să se despartă de femeia pe care încă o mai iubește. În acest timp, se împrietenește cu tânărul asistent Ion Micu, numit brusc și abrupt profesor universitar pentru simpatia publică față de Partidul Comunist, pentru compromisul de a preda studenților versurile unui poet mediocru, pe care-l laudă și în conferințe, atitudine care-l îndepărtează definitiv de acesta.

Din ordinul lui Stalin, încep lucrările de amenajare a Canalului Dunăre-Marea Neagră, pe șantierele căruia sunt trimiși intelectualii și "dușmanii" regimului comunist, fiind și destule victime care mor în condiții mizere. În timpul manifestației de la 7 noiembrie fusese arestat Cubleşan, un asistent universitar și coleg al lui Petrini, pentru că strigase "Trăiască Ardealul întors la patria mamă". Tabloul vieții universitare din tulburătorii ani '50 este completat și în volumul al treilea, prin amintirile următoarei iubite a lui Petrini, Suzy Culala, care povestește cum erau "înfierați" studenții proveniți din familii înstărite, de chiaburi sau boieri, și adesea aveau loc adevărate drame umane.

Amintirile protagonistului se concentrează asupra conjuncturii în care îl cunoscuse, întâmplător în parc, pe avocatul Ștefan Pop, supranumit Ciceo, față de care manifestă un respect sincer, întrucât acesta demisionase din funcția de judecător, refuzând cu demnitate compromisurile politice ale vremii. Devenit avocat specializat pe cazurile de reabilitare a celor condamnați abuziv, Ciceo reușește totuși să supraviețuiască împrejurărilor periculoase și mecanismelor represive ale comunismului.

Relația lui Petrini cu Matilda se degradează vizibil, nașterea fetei lor, Silvia, nu relaxează căsnicia, ci dimpotrivă, mama este geloasă pe dragostea totală a lui Victor pentru fetiță. La festivitatea botezului, Matilda izbucnește într-o criză explozivă, acuzându-și soțul de tot felul de fapte grave, cele mai multe inventate sau exagerate de imaginația ei. În aceeași seară, ca și când nu era deja o atmosferă tensionată, Victor Petrini este arestat fiind învinuit de implicare în organizația extremistă "Sumanele negre": "De Sumanele negre nu știam mai mult decât știa toată lumea, citind ziarele, că adică îndată după eliberarea Ardealului o bandă numită astfel începuse să opereze mai ales prin sate și să se răzbune pe unguri făcând ei singuri judecata și omorând pe loc...[...] Dar ce să fi căutat eu la Sumanele negre? Ce era cu istoria asta?". Acuzația este abuzivă și se bazează pe

interpretarea eronată a textului dintr-o scrisoare pe care un fost coleg, Iustin Comănescu, i-o trimisese de la Paris, unde se stabilise definitiv: "Serie-mi! Eu aştept ordonanţele dumneavoastră". În zadar explică Petrini faptul că fraza nu era "un cifru", ci replica dintr-un spectacol de revistă pe care-l văzuseră în tinereţe şi de care se amuzaseră grozav, colonelul de securitate anchetator se simte dator să fie vigilent cu potenţialii "duşmani de clasă".

Volumul al doilea începe cu interogatoriile absurde şi acuzaţiile aberante aduse de un colonel maghiar, apoi de altul, român, cerut insistent de Petrini. Închis într-o celulă fără pat, chestionat ritmic, umilit şi torturat psihic, tânărul este condamnat, după trei luni şi un simulacru de proces, la trei ani de închisoare şi ajunge în minele de plumb de la Baia Sprie, pentru "reeducare". Protagonistul coboară astfel încă "o treaptă" spre Infern şi conştientizează faptul că degradarea omului nu are limite. Răutatea gardienilor analfabeţi stăpâniţi de beţia puterii se manifestă în formele cele mai crâncene. Ura unei astfel de brute ia forma unei torturi de nesuportat, urmărind să-l omoare pe intelectualul Petrini: în luna februarie, gardianul îl obliga să intre în ghereta de scânduri a celulei numai în cămaşă şi desculţ, şansele de supravieţuire fiind minime. Condamnatul Petrini îşi salvează viaţa împingându-l pe gardian în abisul întunecat al minei, moartea fiind considerată un accident cauzat de neatenţie.

Eliberat după trei ani şi trei luni, Victor Petrini se întoarce în oraşul său şi este foarte fericit să-şi îmbrăţişeze fetiţa. În acest timp, Matilda se împrietenise cu un activist de partid cu o înaltă funcţie politică, Mircea, datorită căruia reuşise să-şi păstreze casa şi pe Victor să-l scape de eventualele acuzaţii ce i-ar fi putut prelungi detenţia în urma confiscării caietelor sale, care cuprindeau subiectul cărţii aflate în lucru. Matilda fusese, la rândul ei, discutată în şedinţa de partid (ea era membră a Partidului Comunist) şi abia reuşise să-şi păstreze postul prin negarea oricărei legături cu activitatea soţului.

În urma eliberării, reacțiile cunoștințelor față de Victor Petrini sunt diferite, decanul Vaintrub îl compătimește formal, fostul prieten, Ion Micu, îl evită, mama sa este fericită, iar tatăl mănios pe sistemul politic represiv și astfel, fostul asistent universitar mai învață ceva despre viață și "abjecția umană".

Reîncadrarea lui Victor Petrini în învățământ este imposibilă, dar, cu ajutorul activistului Mircea, primește un post de bibliotecar. După trei luni, protectorul său este numit într-o altă funcție de partid la București și cel care-i ia locul, Vătămanu, îl sfătuiește să-și caute serviciu prin "Brațele de muncă". I se oferă un loc în echipa de deratizare a orașului, uciderea șobolanilor fiind, poate, ultima "treaptă" coborâtă spre Infern. Anturajul acestor oameni simpli, aflați pe nivelul cel mai jos al umanității (Bacaloglu, Vintilă, Calistrat, Pantelimonescu și un țigan) îl deprimă și devine dureros de acută umilința pe care trebuia să o îndure, deși nu greșise cu nimic. Disprețuind statutul social decăzut al lui Petrini, soția îl anunță că divorțează, iar singura mângâiere, și rațiune de a trăi rămâne fetița lui, Silvia. Numeroase pagini din roman sunt dedicate sentimentelor tandre și profunde dintre tată și fiică. Despărțirea de Matilda este violentă și dușmănoasă; femeia se mută la București și se căsătorește cu Mircea, amantul ei de multă vreme, care ajunsese prim-secretar de partid în Capitală.

O nouă suferință vine să completeze experiența de viață a protagonistului, care, suspectat de cancer al laringelui, este internat în spital, iar veștile din afară se năpustesc asupra bietului suflet prea obosit de suferință. Totuși, vestea divorțului îi produce o ușurare, conștientizând faptul că s-a eliberat de o iubire încărcată de ură, că sentimentul devorator îl ținea captiv într-o relație în care se zbătea de ani mulți, iar dacă împrejurările nu l-ar fi ajutat "să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlțâit" ar fi murit în această situație "fără scăpare". Ion Micu îl vizitează la spital și-l pune la curent cu efectele pe care ideologia comunistă le-a produs în Uniunea Scriitorilor, unde pătrunseseră impostori și intriganți urmărind numai parvenire și interese

personale. Tot în această perioadă află vestea despre sinuciderea fostului său prieten și soț al Matildei, Petrică Nicolau.

Diagnosticul de cancer este înfirmat și, după mai bine de o lună, Victor Petrini se întoarce în casa părintească și se angajează ca strungar la uzina de avioane unde lucra și tatăl său. O reîntâlnește pe Nineta Romulus, prima lui iubire. Considerat un ratat de către bătrânul Petrini, Victor închiriază un apartament, demisionează de la uzină și se angajează contabil la întreprinderea "Oraca". În paralel continuă lucrul la cartea sa filozofică, în care propune o nouă "gnoză" și redactează un eseu cu titlul sugestiv "Era ticăloșilor", ca rezultat al propriilor eșecuri.

Volumul al doilea se încheie cu pagini de mare vibrație emoțională, descriind moartea mamei, care se desparte de viața îndurerată și plină de amar, devenind ursuză și însingurată. Ea îi acuză în mod egal atât pe soț, cât și pe fiu, nu se emoționează nici la vederea nepoatei sale și se stinge cu o strângere de buze, aspră și ostilă față de toți. Bătrânul Petrini își continuă netulburat viața alături de femeia care o înlocuise pe soție și când aceasta trăia. Victor respinge oferta Matildei de a ocupa un post la Universitatea din Capitală, suferă pentru faptul că i se interzice vizitarea fetei, fosta soție dovedindu-se la fel de orgolioasă și răzbunătoare pentru că fusese refuzată.

Volumul al treilea reiterează mitul iubirii, Victor Petrini se îndrăgostește de Suzy Culala, casierită la "Oraca". Fata îi face avansuri, îl felicită de ziua lui și îi oferă flori, îi povestește episoade din viața ei și a familiei în timpul plimbărilor în doi. Exmatriculată din facultate din cauză că tatăl ei fusese patronul unei întreprinderi și făcuse tot trei ani de închisoare fiind acuzat de șantaj la preluarea (naționalizarea) fabricii de către comuniști, Suzy nu mai reușise să-și reia studiile și, după o perioadă lucrată pe șantier, găsisese un post la "Oraca". Victor crede că a găsit, în sfârșit, adevărata dragoste, dar nu știe că Suzy este căsătorită cu un alcoolic cronic (dipsoman) și violent, Pencea, care-i urmărește cu asiduitate. Petrini devenise

suspicios ca urmare a multelor eșecuri și trădări, de aceea se întreabă dacă Suzy era în totalitate sinceră, iar neîncrederea se accentuează atunci când, aflat în vizită la familia Culala, vede o fotografie a fetei aflată pe o plajă și înconjurată de opt bărbați. Cererea în căsătorie este respinsă cu fermitate de Suzy, pentru că ea era măritată cu un bolnav incurabil de alcoolism și legea nu-i dădea voie să divorțeze de el. Cu toate că era și însărcinată, ea nu-i destăinuie nici acest fapt și nici mariajul ei nefericit. În ziua de Anul Nou, Matilda vine împreună cu Silvia pe neașteptate, dar găsindu-l cu Suzy, își ia copilul și pleacă. De la Tasia (rudă cu Matilda), află că femeia divorțase și de activistul Mircea, iar Victor reușește să aibă o mică vacanță cu Silvia.

Continuându-și idila cu Suzy, Victor este un optimist incurabil, un încrezător în "dreptul la fericire" al oricărui om și pleacă împreună cu un grup de prieteni la Sinaia, ca să schieze. Nenorocirea îl lovește din nou, nemilos și pentru totdeauna. O furtună de zăpadă defectează instalația telescaunului și cei doi ajung cu greu, prin zăpada abundentă, până la teleferic, unde îi aștepta fostul soț al lui Suzy, care devine agresiv. În cea mai evidentă ipostază de legitimă apărare, Victor Petrini îl împinge involuntar pe Pencea în prăpastie. Abia după aceea Victor află, stupefiat, că furiosul atacator era soțul lui Suzy, pe care, susținea ea, nu-l mai văzuse de mult.

Astfel, Victor Petrini săvârșește a doua crimă, este arestat și, îngrozit de perspectiva petrecerii vieții în detenție sau chiar a condamnării la moarte, apelează la prietenul său, avocatul Ciceo. Până la comiterea crimei, relatarea din jurnal aparține intelectualului Victor Petrini, care consemnează evenimentele vieții sale la rugămintea avocatului, astfel încât acesta să aibă suficiente argumente pentru redactarea pledoariei. Așadar, jurnalul este alcătuit pe baza memoriei voluntare.

În continuare, relatarea faptelor aparține lui Ciceo, din perspectiva *martorului*, însă tot la *persoana I*: "N-a avut puterea să re trăiască decât ceea ce l-a făcut fericit... «Ciceo, mi-a spus, povestește tu restul... Gândirea ta de avocat și de fost judecător,

în acest final e mai potrivită»” (partea a zecea, cap. XIII-XVIII). Avocatul și singurul prieten al protagonistului construiește o strategie juridică extrem de eficace, cu martori care să probeze alcoolismul și agresivitatea lui Pencea, cu argumente persuasive în susținerea ideii de “legitimă apărare” a inculpatului și cu demonstrația că acesta nici măcar nu-l cunoștea de atacator, așadar nu ar fi putut acționa vindicativ. Ca urmare, Victor este condamnat la doar șase ani de închisoare, iar Suzy la un an, pentru complicitate la crimă.

Finalul romanului aparține eroului principal, care povestește la persoana I evenimentele care se succed grăbit în viața sa. Victor Petrini este eliberat din închisoare după doar doi ani, întrucât muncise pe toată perioada detenției, timp în care el se gândise dacă femeia nu procedase astfel în mod intenționat, pentru a putea să scape de un soț incomod. Suzy, care va pleca pentru totdeauna în Italia, regretă că l-a supus pe Victor unei noi traume prin privarea de libertate și prin trădarea unei iubiri sincere: “Dispariția iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiți zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Ești singur...”.

La numai 35 de ani, protagonistul înțelege că iubirea, deși eșuată în toate situațiile, este singura stare emoțională care-l poate motiva pentru viitor, care-i poate conferi puterea de a-și continua activitatea scriitoricească și profesională. Astfel, micuța Silvia îi dăruiește iubirea de care avea nevoie, iar bătrânul Petrini își înțelege, în sfârșit, fiul și cei doi se împacă. Victor se reîntoarce în casa părintească, primește un post de profesor la catedra de limba franceză și viața lui reintră, încet-încet, în normalitate.

Rememorările volitive consemnate în jurnal constituie principalul “medicament” pentru sănătatea morală și intelectuală a protagonistului. Aflat în căutarea fericirii prin iubire, chiar dacă eșuează, confesiunea scrisă îi purifică lui Petrini propria conștiință de “balastul conjunctural” reușind să înțeleagă “legile care i-au determinat avaturile” (Ov. Moceanu) și, mai ales, îl apără de “barbaria concretului”.

Primul impuls, după finalizarea amintirilor, a fost să arunce jurnalul în foc, dar s-a gândit că dureroasa lui experiență poate servi altora, care ar evita nefericirea citind despre greșelile și eșecurile sale: "Mi-am recitit acest lung manuscris și dincolo de ceea ce conține, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, cu plăcere vizibilă, și pe care nu l-am putut ocoli fiind încredințat că altfel m-aș fi chinuit îndelung, fără să obțin, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc în foc. Și totuși, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulți dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel."

Mitul revigorării spirituale, "al fericirii prin iubire" nu piere niciodată nici în conștiința personajului principal, nici în aceea a umanității, încrederea lui Marin Preda fiind reiterată în **finalul** romanului: "Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapei, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atâta timp cât aceste trepte urcate și coborâte de mine vor mai fi urcate și coborâte de nenumărați alții, această carte va mărturisi oricând : ...dacă dragoste nu e, nimic nu e!...". Marin Preda parafrazează astfel cuvintele Sfântului Apostol Pavel: "dacă dragoste nu am, nimic nu sunt" ("Epistola I către Corinteni").

"Cel mai iubit dintre pământeni" este, cu certitudine, un roman realist, "o critică a societății socialiste sau a dictaturii proletariatului. Mesajul romanului este că o societate construită pe abuz, minciună, asasinat politic, ateistă, care promovează bestiile la conducerea societății, nu poate exista mult timp și se autodevorează". (Emil Alexandrescu)

VICTOR PETRINI

- personaj principal de roman realist-social -
- personaj de roman de după al Doilea Război Mondial -
- personaj de roman subiectiv -
- tipul intelectualului -

“Cel mai iubit dintre pământeni”

de Marin Preda

- autor canonic -

Roman al unei “conștiințe captivă”, *“Cel mai iubit dintre pământeni”* se înscrie în formula prozei de analiză psihologică în care **Marin Preda** (1922-1980) modelează supraviețuitorul prin păstrarea convingerilor morale și a principiilor de om liber, chiar dacă vicisitudinile istoriei devin greu de suportat.

Eroul principal, Victor Petrini, asistent la Facultatea de Filosofie, a săvârșit o crimă și, aflat în închisoare și în așteptarea procesului, consemnează în jurnal circumstanțele care l-au condus la neașteptata faptă, îndemnat fiind de avocatul său, Ciceo. Prin *memorie voluntară*, Petrini povestește faptele și întâmplările *la persoana I*, începând cu perioada adolescenței și până la evenimentul nefericit și neașteptat care-l adusese în ipostaza detenției: uciderea involuntară a lui Pencea, prin împingerea acestuia în prăpastie. Astfel, *efortul volitiv* al arestatului Victor Petrini are ca efect nu numai reamintirea în scris a vieții sale, ci mai ales retrăirea emoțională și amară a întregii sale experiențe. *Prenumele* protagonistului, Victor, sugerează statutul de învingător, dar, ca și titlul romanului, este o ironie amară, Victor fiind mereu un mare învins al Sorții atotputernice.

Cu *înclinație certă către meditație*, Petrini scrutează condiția umană într-o societate în care s-au răsturnat valorile morale și intelectuale, iar legile îngrădesc dramatic libertatea de

gândire și de acțiune. **Intellectual lucid**, Petrini lucrează la o carte despre ceea ce el numește o nouă *gnoză*, “care să redea integritatea conștiinței umane în fața universului”, pornind de la ideea că “omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale”. În eseu intitulat sugestiv “Era ticăloșilor”, **filozoful Petrini** susține ideea că omul poate trăi orice, dar în niciun caz nu poate trăi oricum: “nu trebuie să accepți să trăiești oricum”. Ticăloșii au capacitatea de a înțelege mai corect și avantajos legile ascunse care guvernează această lume, “sunt mai simpatici decât virtușii, ceea ce explică atracția pe care o simte toată lumea pentru ei”. Asemenea lui Niculae Moromete, care credea într-o “nouă religie”, Victor Petrini este “intellectual de formație filozofică [...] obsedat de ideea [...] unei «noi gnoze», care «pornind de la descoperirile științifice, ar elibera omul de teamă, de neliniștea cosmică, într-o lume în care Dumnezeuul îmbătrânit nu-i mai poate alunga singurătatea înspăimântătoare»” (Dumitru Micu).

Aidoma eroilor lui Camil Petrescu, tânărul gânditor este un **intellectual de elită**, statuat atestat de numeroasele citate și referiri la Platon, Socrate, Spinoza, Joyce, Rousseau, Dostoievski ș.a., deși Petrini ironizează concepția camilpetresciană despre luciditate și suferință: “Câtă luciditate, atâta suferință! Da, așa e! Dar cine dracu te pune! De ce nu ne mai iubește? Ce stupid, când totul ar fi fost atât de simplu dacă am păstra în noi revelația acelor clipe sublime, acea seninătate izbăvitoare.”

Dorința cea mai puternică și copleșitoare pentru **gânditorul Victor Petrini** este aceea de *a înțelege cauza* eșecurilor, prin analiza profundă și perpetuă a împrejurărilor, faptelor, caracterelor cu care intră în contact, preocupare reieșită *indirect* din discuțiile purtate cu Petrică Nicolau, Ion Micu sau Ștefan Pop (Ciceo), dar mai ales din numeroasele pagini în care analizează, cu o privire pătrunzătoare și adesea severă, viața, lumea și pe sine.

"Cel mai iubit dintre pământeni" este, în primul rând, un *roman de dragoste*, în cadrul căruia se infiltrează celelalte teme, cu o pregnanță impresionantă: socială, politică, intelectuală, familială, ideologică, eseistică, polițistă etc.

Credința nestrămutată și infailibilă că *fericirea se poate obține prin iubire* este infirmată sistematic de experiențele erotice (Nineta, Căprioara, Matilda, Suzy), ceea ce-l poate defini pe Victor Petrini ca pe "un om fără șansă [...], om de bună credință, onest și deloc lipsit de curaj" (Nicolae Manolescu), stoic și analitic, care a eșuat în iubire, deși optimismul și încrederea lui în acest sentiment sunt nepieritoare.

Latura sentimentală a liceanului Petrini reiese *indirect* din legătura cu Nineta Romulus, care l-a cucerit încă de la început cu "dogoarea sărutărilor sale". În studenție, este capabil de o dragoste mai profundă pentru frumoasa colegă, Căprioara, fiind dispus să treacă peste relația acesteia cu medicinistul, dar, **intransigent**, nu acceptă recunoașterea copilului ca fiind al lui. Moartea tinerei pe masa de operație îi provoacă lui Victor un regretabil **sentiment de vinovăție** și își reproșează dureros **egoismul și orgoliul prostesc**.

Totuși, *romanul erotic* este motivat, în principal, prin cele **două mari povești ale iubirii imposibile**, aceea zbuciumată pentru Matilda și cealaltă, echilibrată, pentru Suzy.

Mariajul lui Petrini cu Matilda cunoaște convulsii insuportabile, care alimentează **ura mistuitoare a unei iubiri sufocante**, din care, dacă nu ieși la timp, poți muri sufletește: "Primejdia în care se află un bărbat care iubește total o femeie seamănă cu aceea a unui om care a atins un fir de înaltă tensiune și care, dacă nu se zbate, dacă instinctul nu l-a ajutat să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlțâit, moare acolo fără scăpare." **Dragostea** pentru Suzy este **romantică, relaxantă**, farmecul feminin al femeii îi dăruiește lui Petrini tot ceea ce Matilda nu-i oferise: prietenie, sinceritate, căldură sufletească. Din păcate, relația echilibrată, emanând un sentiment de încredere reciprocă, ascunde un secret grav, o minciună periculoasă: mariajul ei cu un

inginer dipsoman și agresiv, Pencea. Așadar, ambele femei poartă, parcă, o damnație, un blestem care-l fascinează. De Matilda este atras doar atunci când este soția altuia și, deși asistă la numeroase scene grotești-dramatice cu Petrică Nicolau și observă demonii care invadau adâncurile ei sufletești, un soi de **autosugestie erotică** îl determină pe Victor să insiste pentru divorțul de soț și căsătoria cu el. Suzy îl fascinează prin firea aparent deschisă, gîngășă și fragilă, cucerindu-l cu gesturile romantice (el găsește o floare pe birou pusă de o mână misterioasă), cu veselia și feminitatea delicată.

Despărțirea de Matilda este violentă, femeia îl anunță cu cinism că este amanta activistului comunist Mircea, apoi aruncă în el cu un prespapier de cristal. Victor ripostează cu o palmă atât de puternică, încât ea leșină și este trezită cu o găleată cu apă rece. Privirile încărcate de ură înlocuiesc cuvintele ce par de prisos între cei doi, deveniți dușmani de moarte.

Întâlnirea lui Petrini cu Suzy la ieșirea din închisoare este jenantă; cei doi nu mai regăsesc tandrețea de altădată și nici cuvinte care să le exprime sentimentele. Plecarea definitivă a lui Suzy în Italia, care îi pare o străină, reprezintă pentru Petrini o ușurare, o rezolvare liniștitoare a iubirii lor trecute: "mă făcu să descopăr că eu iubisem pe nesincera aceea, care mă fermeca, și nu pe sincera asta fără vocație; nu mai știa să fie fascinantă".

Corect și de bună credință în concepții și în relațiile cu ceilalți oameni, Victor Petrini nu poate înțelege schimbările ilogice și dramatice din societate, dictatura unei ideologii absurde și aberante, care au ca efect înlocuirea unor oameni de mare valoare morală și reprezentativi pentru cultura română cu adevărate surogate umane, a căror incultură și perfidie îl descumpănesc și-l indignează. Se compune, astfel, tabloul unei epoci istorice din care nu lipsesc personaje reale, cum este Lucian Blaga, profesorul de filozofie înlăturat de la catedra universitară pentru că omisese, într-un curs, să vorbească despre Marx. Un alt exemplu este o ședință de la Uniunea Scriitorilor, relatată într-o manieră caricaturală și anecdotică, prin impostura literară a unor lozincarzi ai partidului.

Așadar, **destinul intelectualului** în “obsedantul deceniu” al unui regim totalitar și represiv este **tragic și conflictual**, sistemul juridic parodic nu oferă nicio șansă pentru stabilirea adevărului sau împlinirea dreptății: “«- Acuzatul are dreptul la apărare sau e condamnat dinainte?» [...] Am aflat mai târziu că procesul era o simplă formalitate, dacă proces exista, sentința era dată de ei, în aceste birouri, procurorul o prelua, instanța, surdă, amenințată ea însăși dacă nu se conforma, o pronunța”.

O altă latură a existenței protagonistului reiese în mod *indirect* din *relația cu familia*. Pe mamă o consideră vinovată pentru clătinarea încrederii lui în femei, acuzând-o de fanatism religios, de asprime în relația cu tatăl. Bătrânul Petrini este nemulțumit de statutul social decăzut al fiului, îl acuză de nepăsare și de lipsa “orientării” în noua conjunctură politică, apoi îl ajută să ocupe postul de strungar la uzină. Starea conflictuală dintre ei se stinge în finalul romanului, cei doi reușind să depășească toate neînțelegerile de o viață. Pe de altă parte, adolescentul Victor este uimit de relația nefirească, austeră dintre părinții lui, din care cauză își pierde respectul pentru ei. În schimb, familia Matildei formată din basarabeni guralivi, expansivi, cordiali și solidari sau cuplul Clara-Ion Micu, impresionant prin înțelegerea tandră și privirile drăgăstoase, îi conferă o cu totul altă percepție despre apartenența insului la un cămin.

Firescul sentiment al prieteniei se manifestă, pe rând, față de Petrică Nicolau, pe care-l trădează luându-i soția, față de Ion Micu, pe care-l îndepărtează pentru că acesta făcea jocul puterii politice, față de colegii din echipa de deratizare, pe care-i abandonează, dându-și seama de spectacolul dizgrațios al acestui anturaj degradant. **Relația solidă** rămâne doar cu prietenul său, Ștefan Pop Ciceo, căruia-i împărtășește, liber și necenzurat, ideile și concepțiile care-l frământă și alături de familia căruia se simte revigorat spiritual și etic. Ciceo, la rândul său, își ajută prietenul în împrejurările dramatice ale arestării ca

ucigaș, deși își făgăduise să nu mai pledeze decât în favoarea unor oameni care nu încălcaseră legile în mod incontestabil, or, Petrini comisese într-adevăr o crimă, chiar dacă involuntar și în legitimă apărare.

În concluzie, eșecurile vieții constituie pentru Victor Petrini tot atâtea încercări de a descoperi cauzele care au dus la evenimentele dramatice și neașteptate din experiența personală, caută explicații pentru statutul său de victimă a mecanismelor sociale și politice. Remarcabil este faptul că protagonistul rezistă cu **stoicism** loviturilor Sorții nemiloase și omnipotente, fiind totuși un învingător în sensul păstrării, cu înrâncenare, a valorilor sacre, a credinței în propriile idei și concepții: "Ideile sunt viața noastră! Ne facem despre noi înșine și despre lume o idee sau un sistem de idei și nu renunțăm la ele nici atunci când vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii și, uneori, în condiții excepționale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea și viața. Compromisul cu ideile e un lucru tragic." (Marin Preda)

(Relația dintre două personaje)

Matilda întruchipează ipostaza **femeii voluntare, orgolioase și enigmatice**, impactul asupra lui **Victor Petrini** fiind acela al unui posibil ideal feminin. Ea exercită asupra bărbatului o fascinație bizară, **puternica ei personalitate** manifestându-se prin **atitudini malefice și egoiste** față de Nicolau, apoi față de următorul soț, Petrini. **Firea ei contradictorie și schimbătoare** alimentează violența relațiilor cu oricare dintre soți, fiind deja căsătorită de patru ori (evreul bogat și transfug, Petrică Nicolau, Victor Petrini și activistul comunist Mircea). **Cinică, autoritară și posesivă**, Matilda respinge cu iritare un sentiment excesiv, nevoia de libertate și independență determinând-o să alunge bărbatul care o sufocă erotic, dar în același timp nu suportă ca el să fie preocupat de altceva, să aibă o altă pasiune în afara ei, chiar dacă este vorba de cărți sau profesie.

Matilda este "tenace și fragilă, sinceră cu brutalitate și ipocrită cu nerușinare, decisă și șovăielnică, fățișă și secretă" (Nicolae Manolescu) și reprezintă simbolic "misteriosul suflet abisal" al eroinei literare, însă niciodată construită "cu atâta forță și într-o desfășurare epică atât de amplă ca în romanul lui Marin Preda" (Eugen Simion).

Ea nu reușește să sudeze o căsnicie, se desparte de Nicolau pentru că se îndrăgostește de Petrini, iar pe acesta îl părăsește, deși au împreună o fetiță, pentru a se căsători cu Mircea, un activist comunist cu funcție importantă în partid. Rămâne în final singură, pentru că, din cauza aceluiași **egocentrism**, îl abandonează și pe Mircea, motivând că acesta nu-și putea uita prima soție decedată.

Registrele stilistice variate, de la *limbajul cult*, *filozofic*, la cel *colocvial* sau *argotic*, conferă romanului originalitate și complexitate epică iar, adesea, efecte comice. Relatarea confesivă a lui Victor Petrini "alternează realismul sumar, publicistic, cu fantezia caricaturală proza de aventuri cu cea de idei, într-un stil original, accesibil și inegal" (Nicolae Manolescu).

"Operă epică de mare întindere, cu numeroase personaje surprinse în episoade dramatice, zguduitoare sau ilariant-grotești, cronică a unei întregi perioade istorice, romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* e totodată o mărturisire făcută la persoana întâi, în împrejurări decisive pentru existența unui om. El se simte împins în chip firesc să amestece evenimentele politice contemporane și figuri notabile ale vremii cu datele biografiei sale, să istorisească întâmplări trăite nemijlocit, intimități conjugale și fapte de o influență covârșitoare asupra vieții sociale, să-și comenteze experiența adunată pe toate planurile existenței". (Ov. Crohmălniceanu)

ROMANUL POSTBELIC DE DUPĂ 1980

“FEMEIA ÎN ROȘU”

de Mircea Nedelciu,
Adriana Babeți
și Mircea Mihăieș

- perioada postbelică -

- roman postmodern -

- proză realistă -

(roman apărut după 1980)

Romanul postbelic “Femeia în roșu” este inedit mai întâi prin faptul că are trei autori, **Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș**, apoi, pentru că o primă variantă a fost scrisă în 17 zile în anul 1986 și, nu în ultimul rând, prin senzaționalul subiectului imaginativ despre două destine care se intersectează: unul al gangsterului american John Dillinger și celălalt al unei românce din Ardeal, Ana Persida Cumpănaș. Noutatea surprinzătoare o constituie statutul autorilor: Mircea Nedelciu (1950-1999), prozator, cu înclinații certe de teoretician, Adriana Babeți (n.1949), eseistă și traducătoare, iar Mircea Mihăieș (n.1954), critic și eseist. Așadar romanul a fost scris de un prozator eseist și de doi critici și teoreticieni literari, inovând o nouă concepție romanească în literatura română. Romanul a apărut în decembrie 1990 la Editura Cartea Românească după ce fusese interzis la Editura Militară în 1988 și retras din tipografie. A primit Premiul Uniunii Scriitorilor în 1991, a fost ecranizat de regizorul Mircea Veroiu în 1997 și dramatizat în 1998, piesa jucându-se pe scena Teatrului Național din Timișoara, în regia Cătălinei Buzoianu.

Formula romanescă este aceea de "puzzle" (Mircea Cărtărescu), configurată pe mai multe planuri și registre narative, care se intersectează și se imbrichează (se suprapun parțial, ca solzii de pește - *n.n.*) migălos, astfel încât se realizează un mixaj de elemente intertextuale îndepărtate în spațiu sau timp, reprezentând diverse epoci și localități românești ori americane.

Acțiunea romanului se compune din relatările mai multor "surse", care au intrat în contact, direct sau indirect, cu protagoniștii, iar autorii înșiși devin personajele proprii cărți, numele lor fiind alcătuit din inițialele prenumelor adevărate: **Emunu** (Nedelciu), **A.** (Babeți) și **Emdoi** (Mihăieș).

Subiectul ilustrează scrierea romanului propriu-zis de către "cei trei corei", a căror contribuție "poate fi simultană sau succesivă", dar important este faptul că "au lucrat cu același fel de vinovăție, adică toți cu intenție sau toți în culpă, participația va fi propriu-zisă". Cuvântul "corei" are asterisc și este explicat în subsolul paginii ca termen juridic, însemnând "doi sau mai mulți participanți cu contribuții de autor la săvârșirea infracțiunii".

(Structura și compoziția textului narativ)

Structura romanului este *circulară*, prin faptul că *începutul* și *finalul* se constituie din capitolul intitulat "Autopsie", iar celelalte 12 capitole au titlurile în limba latină. **Compozițional**, subiectul este relatat de *mai mulți naratori* în diverse ipostaze, fie sub formă epistolară, fie ca martori sau persoane care îi cunoscuseră pe cei doi protagoniști, fie documente, scrieri biografice, filme sau considerații auctoriale, precum și multe *insertii*, toate acestea fiind numerotate cu titulatura "Sursa".

În primul capitol intitulat "Iter spectrorum (stricto sensu)", care se traduce "Drumul fantomelor", se specifică "Sursele", cei trei corei mărturisesc punctul de plecare sau izvorul de inspirație pentru subiectul acestui roman care se dorește "un roman despre senzațional". Sursa 1 este un articol

scris de americanul Willy Totok și apărut sub titlul "Un personaj enigmatic", cu o explicație șocantă: "Acum 50 de ani, o tânără din Comloșul Mare l-a denunțat pe faimosul gangster american Dillinger". Ca urmare, Sursa 2, un nepot căruia protagonista îi povestise aventurile din viața ei, face o vizită în redacția unde lucrează A. și Emunu cu scopul de a rectifica mai multe inexactități strecurate în articol și aducând documente doveditoare: foaia de deces a femeii Cumpănaș Ana Persida, casnică, în vârstă de 55 de ani, cuprinzând "ziua și ora decedării, 20 aprilie 1947, ora 18,00"; actele de la cimitir; o adresă trimisă de Ministerul Afacerilor Interne, din 27 nov. 1944, prin care i se comunica solicitantei că nu se poate repatria în SUA, câteva fotografii "cu o femeie frumoasă", căreia această rudă îndepărtată îi spunea "tușa Ana". Povestea senzațională petrecută cu 50 de ani în urmă în America, în care rolul principal l-a avut ardeleanca Ana Persida Cumpănaș, o determină pe A. să ia legătura cu Emunu și Emdoi pentru o colaborare "la cartea de față". Toți trei se apucă imediat de treabă, încep cercetările, depistarea urmelor, interogarea martorilor, căutarea documentelor și a altor declarații despre "personajul enigmatic".

Din mărturia Sursa 2, se compune succint destinul femeii care se născuse la Comloș și emigrase în America în 1914 împreună cu soțul său, Ciolac. Acolo, l-a cunoscut pe Dillinger, care a subvenționat-o, astfel încât a reușit să aibă "un restaurant, hotel și cafebar" unde vindea băutură în vremea prohibiției și care funcționa și ca bordel. Ea avea un băiat de la soțul ei, Ciolac, și atunci când chestorul din Chicago a cerut-o de nevastă cu pretenția să treacă averea pe numele lui, femeia a refuzat și de aici i s-au tras toate necazurile. A fost arestată și condamnată la 14 luni de închisoare plus confiscarea întregii averi. Singura soluție a fost să-l predea poliției pe Dillinger, în schimbul căruia i s-a promis retrocedarea averii, a banilor și a bijuteriilor confiscate, precum și libertatea de a părăsi America. Consemnul stabilit pentru recunoașterea gangsterului îl constituie momentul când ea va arunca batista și se va apleca să o ridice. Femeia se întâlnește cu

Dillinger la cinematograful "Biograph" și bărbatul este ciuruit de polițiști. Însă "chestiunea cu femeia în roșu, în rochie roșie e o povestel!", susține cu fermitate Sursa 2. După plecarea din America, "Tușa Ana" a circulat un an prin lume ca să i se piardă urma, fiindu-i teamă de răzbunarea bandei lui Dillinger, iar prin 1935-1936 se întoarce în țară și se stabilește la Timișoara, unde are un amant mai tânăr decât ea, care însă a părăsit-o când a rămas fără bani. Sursa 2 declară că vineri tușa Ana i-a spus că găsisese o persoană care să-i rezolve întoarcerea în America, iar duminică dimineața fusese găsită moartă. Lui i se păruse anormal faptul că stătea pe recamier, "în furou, fardată, cu genunchii la gură, cumva crispată". Nu s-au găsit nici bani și dispăruse caseta cu bijuterii, dar rezultatul autopsiei consemna că murise "de moarte naturală, de inimă". Sursa 2 mai susține că "tușa Ana" era analfabetă, deoarece venea mereu la ea o femeie ca să-i rezolve toată corespondența.

Sursa nr.3 este Doamna P., care contrazice mai multe aspecte declarate de Sursa 2, între care faptul că pe femeie o chema Ana Sage, pentru că se căsătorise cu un avocat foarte bogat, susținând că semna Ana C.Sage, iar românește "precis știa să scrie și să citească". Despre moartea femeii, Sursa 3 aflase că fusese strangulată, însă locatarii actuali au zis că "că ar fi murit gădilată". Doamna T. - **Sursa 4**- și istoricul Thomas B.- **Sursa 5** susțin varianta că ea l-ar fi vândut pe Dillinger din gelozie și că la întâlnirea de la cinematograful ea purta o rochie roșie. Cei trei "corei" primesc din America o carte despre Dillinger, unde se află și fotografiile ale româncei care-l trădase și în care ei o recunosc pe Ana Sage, "o femeie originară din România". **Sursa 6** este cea mai autorizată, domnul G. având documente bancare din care autorii află că "tușa Ana era proxenetă" și se salvează de condamnare trădându-l pe Dillinger. **Sursa 7** este doamna T., care știe multe detalii despre Ana de la bunica ei, iar **Sursa 8**, tușa Lena, plecase în America împreună cu familia în 1911, unde o cunoscuse personal pe Ana. Sursa 8 susține că "femeia în roșu" nu știa să scrie nici românește și că atunci când se întorsese la Timișoara ea îi scria lui Steve, fiul Anei din America.

O biografie a Anei *relatăată la persoana a III-a* aduce precizări interesante privind viața acesteia în America, dar stârnește și destule confuzii legate de destinul protagonistei, sporind astfel latura senzaționalului. Deși căsătorită, Ana îl cunoaște pe Tony, un grec cu care se asociază în afaceri și cu care, se pare, îl concepe pe băiețelul ei, Steve. După moartea suspectă a soțului ei, Ciolac, Ana se ocupă mai mult de bordelul la care lucrează și ea, local clandestin, unde se intra printr-o cabină telefonică. "Peñsiunea" masca practicarea prostituției, clienții provenind din toate mediile sociale, atât din lumea interlopă, cât și din poliție. Convinși că Ana este analfabetă, Tony falsifică în condica "pensiunii" înregistrările financiare și intră în panică atunci când o surprinde controlând registrul de casă. Alfabetizarea Anei se petrecuse în urmă cu trei ani, însă ea continua să se prefacă analfabetă, având astfel numeroase avantaje.

După terminarea Primului Război Mondial se proclamă prohibiție în America, însă Tony continuă aprovizionarea cu alcool și schimbă numai numele în "speak easy", în local intrându-se tot prin aceeași "falsă cabină telefonică". Deși afacerile mergeau foarte bine, Ana se teme de faliment și se căsătorește cu un avocat de origine română, Alexandru Suci, zis Alexander Sage. Vreo două săptămâni îi citește băiatului fragmente din Biblie în apartamentul elegant al familiei Sage, dar în curând își dă seama că bărbatul nu câștigă nimic din avocatură, că nu are niciun cont bancar, iar călătoria în Europa și în România o fac pe banii ei. În anul 1924, amorul dintre prietena și angajata ei, Polly și polițistul Martin se consolidează și acesta veghează afacerile prohibite ale Anei Sage. Tot acum, grecul Tony, protejatul celebrului gangster Al Capone este răpit și ucis de o bandă adversă, iar când Ana este chemată să identifice cadavrul, leșină la vederea orbitelor goale.

Începând cu capitoul "Animus corrigendi" ("Dorința de a îndrepta") se reconstituie destinul gangsterului Dillinger din relatărilor *mai multor naratori*: biograful, care scrisese o carte

despre viața banditului; "proiecționistul" filmului cu același subiect, în rolul protagonistului fiind Edward Robinson, iar în rolul femeii în roșu, marea actriță Greta Garbo; traducătorul unor documente, articole, scrisori în limba engleză. Povestea vieții banditului american este construită ca un *colaj de relatări* alternative ale biografului, proiecționistului și traducătorului, din care se evidențiază mai puțin relația lui cu Ana Sage.

Biograful reconstituise viața gangsterului din documente, mărturii, scrisori și alte dovezi certe. John Herbert Dillinger rămăsese de mic fără mamă și fusese crescut de sora mai mare, Audrey, iar când împlinise nouă ani tatăl se recăsătorește cu Elisabeth, cu care are un alt băiețel, Hubert. Fiul cel mare este neglijat și lăsat să-și facă de cap, consecința firească fiind arestarea lui pentru furt de cărbuni. Lecția este bine însușită și tânărul învață să mituiască polițiștii și să opereze în alte cartiere, apoi se căsătorește cu o fată de șaisprezece ani, Beryl Ethel Hovius. Tânărul soț se plictisește repede, se aruncă în jocurile de noroc, iar în urma jefuirii și uciderii lui B.F.Morgan, proprietarul unei băcănii, Johnny este condamnat la ani grei de temniță. Închisoarea de stat Pendleton avea peste două mii de deținuți și pentru Dillinger "primele trei luni au fost un iad", apoi încearcă o serie de evadări succesive, toate eșuate. Cu timpul, Beryl își rarește vizitele apoi divorțează, veste care "îl zdrobește". După cinci ani de detenție face demersuri să fie eliberat pentru bună purtare, însă nu obține decât mutarea la închisoarea Michigan, unde conviețuiau cei mai feroși criminali, jefuitori, falsificatori, dar Dillinger trece imediat sub protecția celor mai puternici. Se distinge prin comportamentul anacronic cu pușcăria, folosind formule politicoase: "vă rog frumos", "nu, mulțumesc" etc. Se împrietenește cu banda unui criminal redutabil, Piermont, care-l instruiește pentru momentul când va fi în libertate, îl învață totul despre spargerea băncilor și ascunzătorile cele mai sigure, precum și cum să găsească prietenii cei mai loiali. După ce este eliberat, Dillinger comite jafuri, crime, tâlhării, dar faima lui s-a extins și pentru că alți bandiți au săvârșit diverse infracțiuni în

numele lui, devenind astfel principalul inamic al poliției americane. Alternativ cu mărturiile biografului, se conturează imaginea lui Dillinger din relatările proiecționistului care știa pe de rost replici și gesturi din filmul care avea ca subiect viața gangsterului, își copiasse chiar și scrisorile pe care deținutul le trimitea tatălui sau soției sale. **Oralitatea** povestirii este realizată inedit de „coreii” romanului, proiecționistul fiind pe cât de incult, pe atât de pasionat de filme americane și mai ales de „Femeia în roșu”, din care își însemnase într-un carnet numeroase detalii, de la îmbrăcăminte, înfățișare, la replici și inflexiunea vocii personajelor: „La Pedleton dăștept ie ăla care nu ie dăștept, îi zicea lui Johnny prietenu său. Dăștept ie ăla care tace și trece neobservat.” Episoadele narrative ale proiecționistului conferă romanului fidelitate documentară, reconstituirea cât mai exactă a evenimentelor și personalității eroilor.

Moartea banditului Dillinger se conturează printr-o *epică* alternativă cu agonia tatălui lui Tit Liviu, personaj incitant în amintirile de tinerețe ale Anei Cumpănașu. Având numai vreo 10 ani atunci când Ana fusese silită de tatăl ei să se mărite cu Ciolac, un bărbat mult prea bătrân și pe care nu reușise niciodată să-l iubească, Liviu fusese singurul ei confident. Între timp, tânărul studiasse Medicina, îl admira pe Freud și se întorsese în sat ca doctor. În aceeași perioadă în care gangsterului american i se pregătea uciderea, în Comloșul Mare se succed evenimente macabre (o crimă și mai multe decesuri) cu evenimente sportive sau festive (meci de fotbal, sărbătorirea satului) consemnate de un „Reporter de vest”.

Prin *alternare temporală și spațială*, capitolul „Dies Festi” cuprinde scurte imagini ilustrative pentru destinul tragic al gangsterului american și al tatălui lui Tit Liviu.

În America, John Dillinger simte că se strânge lațul în jurul său, de aceea își aranjează fuga în Mexic. Amanta sa, Polly Hamilton, o veche prietenă a Anei Sage, nu înțelege mărturia voalată a lui Dillinger că a doua zi urmează să plece într-o

excursie în Mexic. Ana, care promisese polițiștilor că îl va preda pe gangster, îi anunță despre intenția acestuia și totodată le propune lui Dillinger și lui Polly să petreacă seara împreună și să meargă la un film. Ana îl informează pe polițistul Melvin Purvis că se vor duce toți trei la cinematograful "Biograph", "reprezentatia de la ora opt jumate". Ademenirea lui Dillinger de către româncă nu a fost dificilă, deoarece pentru el petrecerea însemna seara de adio, dimineata în zori urmând să se refugieze pentru totdeauna în Mexic.

Senzaționalul cucerește teren, **suspansul** este exploatat cu cele mai diverse mijloace artistice, epice și stilistice. În Comloșul Mare, după ce constată moartea țaranului ucis, apoi moartea naturală a vecinului, doctorul Tit Liviu aude o bătrână întrebând: "Săraca Ana lu Ciogu, pă unde-o fi ia acuma?". În paralel, în filmul vizionat de Dillinger, Polly și Ana la cinematograful din America, protagonistul (interpretat de marele actor Clarck Gable) este condamnat la închisoare pe viață pentru crimă, dar el refuză verdictul și strigă judecătorului: "Mai bine moartea!". Finalul filmului, cu imaginea frumosului Gable îndreptându-se spre scaunul electric intensifică emoția momentului. În acea seară, pe 22 iulie 1934, urma să fie capturat unul dintre cei mai periculoși gangsteri americani. Într-o parte și alta a cinematografului sunt amplasați numeroși polițiști și agenți F.B.I., alții se află chiar la ușa de acces, astfel că "Dillinger n-o să mai poată scăpa decât dacă o să o ia în sus". Purvis tremură de dorința ca, în sfârșit, să pună mâna pe banditul căutat în toate statele americane și-l vede apărând între cele două femei: "E vesel. O veselie sinceră, netrucată. Un bărbat care iese de la cinematograful însoțit de două femei frumoase". Polițiștii au scos pistoalele, îl urmăresc surescitați pe bărbatul care își bagă mâna în buzunarul drept de unde scoate un Colt, apoi o ia la fugă deși este somat să se oprească. Agenții încep să tragă asupra lui Dillinger care continuă să alerge, dar gloanțele îl nimeresc și îl omoară: "Un glonte îl străpunge prin partea stângă a capului. Al doilea îi intră prin ceafă și îi iese prin ochiul drept. Bărbatul

cade. Purvis se apleacă peste el. Îl scutură. Nicio mișcare. Niciun răspuns.” Moartea “inamicului public numărul unu” al Americii provoacă o adevărată isterie, toată lumea având pe buze numele enigmaticei *Femei în Roșu*. F.B.I.-ul refuză să comenteze, dar Anne Sage recunoaște că ea era una dintre cele două femei de la cinematograful “Biograph” și că Dillinger și Polly Hamilton o vizitau frecvent. Nu scoate nicio vorbă despre capcana pe care i-o întinsese banditului sau despre recompensa promisă. Uciderea lui John Dillinger a fost un eveniment fără precedent și o mulțime de oameni au venit să-i aducă un ultim omagiu. El este înmormântat lângă foști președinți, vicepreședinți și guvernatori ai Statelor Unite, iar tatăl și sora lui relatează amintiri despre “iubitul lor fiu și frate” pe scena de la “Lyric Teater” din Indianapolis. Anne Sage a încasat cei cinci mii de dolari ca recompensă pentru serviciile aduse, dar nu i s-a anulat mandatul de expulzare, deși făcuse un memoriu și la guvernatorul statului Indiana.

Capitolul “Animus consolendi” (“Dorința de a sfătui, de a da înțelepte povețe”) începe cu manifestările isterice ale americanilor după aflarea uciderii lui Dillinger: unii mituiau oamenii de serviciu de la morgă pentru ca să vadă, fie și de departe, cadavrul banditului; alții se înghesuiau în jurul bălții de sânge de pe trotuarul din fața cinematografului ca să-și înmoaie batistele, iar cine nu avea batistă își îmbiba tivul rochiei cu sânge, apoi “pășeau țănoși arătându-și trofee mai mândri decât de decorațiile de la 4 iulie”. Mai bine de doi ani interesul publicului pentru destinul lui Dillinger a alimentat articolele din presă și s-au cercetat documente secrete care să dovedească faptul că asasinarea gangsterului fusese motivată, însă ziariștii au decis că agenții F.B.I. sunt lași, de aceea nu se încumetaseră să-l aresteze pur și simplu pe Dillinger la fața locului.

Capitolul “Animus narrandi” (“Intenția de a reproduce ceea ce a aflat de la alții”) se deschide cu o inserție narativă, un fragment reprodus dintr-un caiet foarte vechi cu însemnări cuprinzând perioada 1905 - 1953. Notații din acest caiet sunt

răspândite pe parcursul întregului roman, inserții originale ale cotidianului mărunț sau ale evenimentelor deosebite, specificându-se și culoarea cernelii cu care se scrisese: "cu inima plină de durere mam bolnăvit/ în 25 Iunie 1920 [...] În Anul 1924 au fost cam secetos ear grâu/ au fost foarte frumos în paie da în bombă/ sarak finca în 10 Iuli au vint o buroacă/ și iau pălit de tot pe Lanz 8.10p. 15 chil. [...] **În anul 1918 sau Unit Ardealu cu Mama Țara/ la 1 Dez.1918/** Ear în anul 1929 au nins din 20 Dez.p =în an." O scurtă istorie a depistării amprentelor și a identificării infractorilor relevă faptul că, de la începutul cercetărilor, delincvenții învățaseră să-și îndepărteze pielea de pe degete ca să eludeze probele.

Întoarsă în România, Ana îi face o vizită doctorului Liviu, care n-o recunoaște imediat, femeia având acum vreo patruzeci și cinci de ani, fiind îmbrăcată cu "o superbă blană de nură, un șal de mătase strâns în jurul gâtului și o căciulă din aceeași blană ca și manșonul" și bărbatul constată că era încă frumoasă. Se discută despre "americanca aia" care l-a denunțat pe bandit și care acum trăiește cu "pilarul ăla dă, care umblă cu mașină".

Alte personaje sunt implicate în declarații, mărturii sau zvonuri despre Ana Persida Cumpănaș, cum ar fi ducesa de San Marco și nepotul ei, Octavian Cristofor Nacu, sublocotenentul Hermann K.Lamm, Tit Liviu, ori se inserează scurte texte sub titlul "conflict de competență", varietate narativă care completează puzzle-ul subiectului.

Spre finalul romanului (în capitolul așezat simetric cu cel de la început și intitulat "Iter spectrorum"), cei trei corei descoperă că intenția lor inițială de a consemna strict rezultatul cercetărilor întreprinse nu s-a putut realiza și constată cu uimire că "**senzaționalul se hrănește din senzațional**", că acesta este "același și la 1936 și la 1986", rezultând o "uriasă construcție imaginară, atemporală și atopică".

Ultimul capitol, "Autopsie", îi readuce pe cei trei corei în 1986, cu intenția declarată de a face o "autopsie generală" textului scris, ceea ce înseamnă "a vedea cu propriii ochi".

întrucât literatura “tot asta înseamnă: a tăia pentru a înțelege”. Se reiterează concluzia autopsiei care stabilise moartea naturală a “femeii Cumpănaș Ana, în etate de 55 de ani, din Timișoara”, precizându-se ca diagnostic o boală de inimă și o boală de ficat, fără să se constate vreun semn de violență.

Finalul romanului este scris de către autori: “Acesta era finalul cărții noastre la sfârșitul lui august 1986. Acum, după rescrierea din august-septembrie 1987, finalul arată cam așa: *«La început se deschid ochii, urechile...»*”.

Cartea mai conține o “Bibliografie selectivă”, cu volumele și articolele din presă la care se face trimitere sau apar sub formă de fragmente în roman, un “Glosar” în care se explică regionalismele din text și o “Postfață” intitulată “Cucerirea estului sălbatic”, semnată Martin Adams Mooreville, care comentează romanul “Femeia în roșu” al “celor trei români” și povestește întâlnirea cu Nedelciu, precum și evenimentele dinaintea și imediat după Revoluția Română din 1989.

Mircea Cărtărescu demonstrează că romanul “Femeia în roșu” de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș este reprezentativ pentru postmodernism, mai întâi prin faptul că perspectiva narativă și perspectiva temporală sunt “maleabile”, discontinue, narațiunea este aleatorie, iar personajele “schimbă măști după măști”. În altă ordine de idei, “panoplia de procedee” se definește prin “citatele și inserturile, presuposițiile și pre-textele (care) devin rigide și evidente ca scheletul exterior al insectelor”. Romanul postmodern “nu se comentează pe măsură ce se scrie, ci se scrie pe măsură ce se comentează *ceea-ce-nu-s-a-scriș-încă*”. Postmodernismul se manifestă cu predilecție în capitolele intitulate “Iter spectrorum (stricto sau lato sensu)”, în care cei trei naratori relatează călătoria lor în vederea documentării pentru roman, căutarea martorilor, a documentelor și a oricăror mărturii ce puteau constitui întâmplările viitorului subiect. Cărtărescu apreciază că romanul este “o tipică proză optzecistă” prin ilustrarea cotidianului mărunț, “a microistoriei și spațiilor microsociale”,

cu incluziuni de acte originale, "cu vorbire în priză directă". *Compoziția* romanului este complexă, se disting alte trei romane posibile, fiecare cu altă strategie narativă: unul urmărește destinul Anei și este risipit pe tot în cuprinsul cărții, al doilea este un roman documentar, care apelează la mărturii, acte juridice și administrative, declarații, precum și utilizarea de monografii, studii, beletristică, periodice și o serie de autori celebri citați. Al treilea roman este construit prin ficțiunea autorilor, după toate regulile postmodernității, adică în cadrul realității bazate pe documente "sunt inserați martori fictivi, adevărate fantome", așa cum este proiecționistul "desantat" la Comloș "din... însuși romanul celor trei", sau ipoteticul traducător al scrisorilor.

O trăsătură specifică operelor postmoderne o constituie **intertextualitatea**, în subiectul romanului fiind inserate și alte destine în afară de acela al Anei Persida Cumpănaș, între care: biografia lui Octavian Nacu, un vecin din Comloș, care după Primul Război Mondial "străbate ruinele fostei Kakanii"; evoluția lui Tit Liviu, medic și admirator al lui Freud, primul bărbat de care se îndrăgostise Ana, care visa "să-i predea cheile casei și să se facă amanta lui pe veci"; destinul avocatului Sage etc.

Viziunea lui Mircea Cărtărescu privind construirea romanului "Femeia în roșu" este aceea a unui "origami prozaic postmodern", având componența unui "agregat cu sute de piese" datorată și faptului că a fost scris de o "echipă" de autori. (Mircea Cărtărescu, "Un origami postmodern", din volumul "Postmodernismul românesc", Editura Humanitas, București, 1999)

DRAMATURGIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

TEATRUL ABSURD

Ca manifestare literară, **teatrul absurd** a apărut după cel de al Doilea Război Mondial, în Franța, având ca inițiatori pe Eugen Ionescu - "Cântăreața cheală" (1950) și pe Samuel Beckett - "Așteptându-l pe Godot" (1953).

Cuvântul **absurd** denumește o idee contrară gândirii logice, a bunului-simț sau care nesocotește legile naturii și ale societății.

Piese de teatru înscrise în literatura absurdului ilustrează situații și personaje nefirești, neverosimile, conturate împotriva legilor firii și a gândirii logice, utilizând formule șocante de expresie.

Subiectul acestor piese este diminuat, accentul mutându-se pe răul înrădăcinat în structura interioară a omului, indiferent de epoca istorică, de societate sau de particularitățile psihologice.

Temele frecvente ale teatrului absurd sunt: lipsa de sens a existenței, golul sufletesc, incapacitatea comunicării interumane, neputința individului de a găsi un sens vieții, imposibilitatea de a pune omul în acord cu societatea și rigorile ei.

Personajele sunt "năneroi", situați între tragic și comic, dominați de automatisme, exprimând banalități sau enunțuri absurde, lipsiți de personalitate și consistență caracterială, reprezentativi pentru anonimii ce alcătuiesc, de veacuri, omenirea.

Principala modalitate artistică este galimatiasul (vorbit sau scriere încurcată, confuză, illogică - n.n.), prin care se anulează judecățile de rutină, convenționalismul ideilor cu care este obișnuit cititorul (spectatorul) din teatrul tradițional. Tragismul existenței produce adesea efecte comice, caricaturale, grotesci: "Eu n-am putut niciodată să înțeleg diferența care se face între comic și tragic. Comicul, fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nicio ieșire... Spun «disperant», dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță". (Eugen Ionescu - "Note și contra-note" - 1962)

Specii dramaturgice specifice absurdului sunt: "antipiese", "farse tragice", "pseudo-drame", "drame comice".

"CÂNTĂREAȚA CHEALĂ"

de Eugen Ionescu

- perioada postbelică -

- teatru absurd -

Eugen Ionescu (1909-1994) debutează ca poet în revista lui Tudor Arghezi, "Bilete de papagal" (1928), apoi în volum, cu o plachetă de versuri intitulată "Elegii pentru ființe mici" (1931). În 1941 se stabilește definitiv în Franța, unde se va numi Eugène Ionesco. Provoacă o adevărată revoluție culturală prin teatrul absurd, iar recunoașterea valorii operelor a făcut posibilă primirea ca membru al Academiei Franceze, în anul 1973.

"Cântărețul cheal" (1950) constituie debutul în dramaturgie al lui Eugen Ionescu, piesă care inaugurează teatrul absurdului și demolează toate convențiile dramaturgiei tradiționale, apoi în 1951 au premiera piesele "Lecția" și "Scaunele". Aceste opere dramatice au stârnit reacții dintre cele mai diverse, dar originalitatea și valoarea incontestabilă au impus, piesele lui Eugen Ionescu având privilegiul unor regizori și actori de primă importanță în teatrul francez sau londonez, ca Jean Louis Barrault, Orson Welles, Lawrence Olivier ș.a.

Întreaga operă dramatică a fost adunată în cinci volume de *"Teatru"*, publicate în limba română la Editura Univers, între anii 1994-1998, în traducerea lui Dan C. Mihăilescu.

La 11 mai 1950 are loc premiera piesei *"Cântăreața cheală"*, la *"Théâtre de Noctambules"*, pusă în scenă de un regizor tânăr, Nicolas Bataille, căruia Monica Lovinescu i-a semnalat acest text.

Numită de autor *"anti-piēsă"*, *"Cântăreața cheală"* ilustrează concepția lui Eugen Ionescu despre spiritul modern al dramaturgiei absurdului, constituind o adevărată artă programatică a scriitorului: "Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârșit cu drama, cu tragedia. *Tragicul devine comic, comicul devine tragic*". De aici rezultă, de altfel, ideea teatrului absurd, care neagă raționalul, logica firească a existenței, coerența fluentă a vieții, promovând *aberația* și *illogicul* și având, din punct de vedere artistic, un *caracter simbolic*. În tragedie, Eugen Ionescu este adeptul *satirei*, formulă estetică proprie comediei, deoarece starea de criză existențială este ilustrată prin lipsa unei cauzalități, a unei vinovății precise. Întrebările "de ce?", "pentru ce?", pe care cititorul (spectatorul) are tendința de a și le pune, sunt improprii, întrucât nu există o soluție a faptelor, stărilor sau ideilor personajelor, nu se urmărește un răspuns previzibil sau o intenție de moralizare.

Eugen Ionescu, având o înclinație evidentă către îndoieli și neliniști existențiale, a respins formula patetică a tragediei, devenind un adevărat artist al grotescului, al derizoriului și al peiorativului de factură comică:

Modelele literare românești ale lui Eugen Ionescu au fost Caragiale și Urmuz, de la care a preluat ilustrarea clișeeilor vieții, a stereotipiilor de limbaj sau inserarea anormalului în cotidian.

Geneza piesei *"Cântăreața cheală"* este relatată chiar de Eugen Ionescu în *"Note și contranote"*. În demersul de a învăța limba engleză, constată, cu umor, că fraze banale devin "adevăruri fundamentale, niște constatări profunde": "că sunt

șapte zile într-o săptămână, de exemplu, ceea ce de altfel știam; sau că podeaua se află jos, tavanul sus, lucru pe care iarăși îl știam, poate, dar la care nu cugetasem niciodată în mod serios sau pe care îl uitasem și care-mi apărea, dintr-odată, pe cât de uimitor, pe atât de indiscutabil de adevărat”. Cuvintele se goliseră de orice conținut și deveniseră absurde, lipsite de sens, iar textele pe care le învăța din manualul de conversație francez- englez, ca schimb de replici între personajele golite de psihologia lor, nu mai erau “nici măcar bucăți de propoziții, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale...”.

Titlul piesei a avut mai multe variante, intenția autorului oscilând între “Englezește fără profesor” (o primă variantă cu acest titlu a fost scrisă în limba română), “Ora de engleză”, “Big-ben folies”, dar niciunul nu i s-a părut “convenabil”. Titlul definitiv are și el o poveste: la o repetiție, actorul care juca rolul Pompierului a greșit pronunția și în loc de “institutrice blonde” (învățătoarea blondă) a spus “cantatrice chauve” (cântăreața cheală). “Iată titlul piesei! strigai. Așa se face că piesa «Cântăreața cheală» fu numită «Cântăreața cheală»” - relatează Eugen Ionescu. Titlul exprimă, așadar, un personaj absent din piesă, fără identitate și fără importanță nici pentru operă, nici pentru spectator (cititor), nici pentru autor, înscriindu-se, astfel, în formula literară a absurdului.

Piesa “Cântăreața cheală” nu este structurată în acte, are numai **11 scene**, care marchează intrarea și ieșirea din scenă a personajelor.

Personajele sunt în număr de 6: domnul și doamna Smith, domnul și doamna Martin, menajera Mary și căpitanul de pompieri.

(Subiectul piesei)

Decorul este specific englezesc, în cadrul căruia se integrează perfect “Domnul Smith, englez” și “Doamna Smith, englezoaică”, autorul accentuând atmosfera “englezească” prin toate elementele de mobilier ori de portret fizic: “șemineu englezesc”, “foc englezesc”, “ochelari englezești”, “mustăcioară căruntă englezească” etc.

Replica din deschiderea piesei aparține Doamnei Smith, care sintetizează rutina cotidiană detaliind meniul cinei, apoi precizează că familia lor locuiește la marginea Londrei, după care se prezintă: “numele nostru e Smith”. În timp ce Domnul Smith citește “un ziar englezesc” și “plăscăie”, Doamna Smith continuă, printr’enunțuri scurte, să comenteze banalități, cum ar fi că “Mary a fiert bine cartofii”, că “peștele era proaspăt”, că băiețelul lor ar fi vrut să bea bere, că fiica, Helen, “e bună gospodină” și “cântă la pian”, iar fetița de doi ani, Peggy, “bea numai lapte și nu mănâncă decât terci”. Cei doi soți poartă o conversație banală, plină de automatisme, de clișee convenționale lipsite de orice sens: doctorul Mackenzie-King l-a operat pe Parker, care însă a decedat, de unde rezultă că “operația a reușit la doctor și n-a reușit la Parker”; o familie în care toți membrii se numeau Bobby Watson, indiferent de sex, confuzia comunicării fiind dusă până la absurd: “Și mătușa lui Bobby Watson, bătrâna Bobby Watson, s-ar putea ocupa, la rândul ei, de educația lui Bobby Watson, fiica lui Bobby Watson. În felul ăsta, Bobby, mama lui Bobby Watson, s-ar putea recăsători. [...] Bobby Watson, fiul bătrânului Bobby Watson, celălalt unchi al lui Bobby Watson, mortul. [...] Bobby Watson, fiul bătrânei Bobby Watson, mătușa lui Bobby Watson, mortul”; “marțea, joia și marțea” sunt “trei zile pe săptămână” etc.

Timpul curge împotriva firii, anormal: pendula bate mai întâi de șapte ori, apoi de trei ori, de cinci și de două ori, pe urmă tace, după care bate în ritmul replicilor.

Menajera Mary se prezintă și le comunică stăpânilor că le-au sosit invitații la cină, Domnul și Doamna Martin, pe care îi admonestează: “La ora asta se vine! [...] Acum că tot ați venit, luați loc și așteptați”.

Soții Martin par că acum fac cunoștință, își zâmbesc timid și dialogul lor dovedește denaturarea relațiilor familiale, mai ales că ei încearcă să stabilească unde s-au mai văzut, deoarece aveau impresia că s-au mai întâlnit. Fiecare coincidență biografică este o surpriză pentru oricare dintre soți (“Ce ciudat,

ce ciudat, ce ciudat și ce coincidentă!”), replicile, cu uimiri și întrebări, duc în cele din urmă la regăsirea lor ca soț și soție prin reperele comune: orașul natal Manchester; călătoria cu același tren, în același compartiment; patul acoperit cu o plapumă verde; fetița fiecăruia are doi ani, “un ochi alb și un ochi roșu”. Domnul Martin este convins că s-au mai văzut și cei doi soți se regăsesc, în sfârșit - “Elizabeth, te-am regăsit!”, “Donald, tu ești, darling!”-, se așază în același fotoliu, îmbrățișați și adorm.

Menajera Mary profită de faptul că “Elizabeth și Donald sunt prea fericiți ca să mă poată auzi” și susține un *monolog adresat* spectatorilor, prin care le dezvăluie un secret: “Elizabeth nu-i Elizabeth, Donald nu-i Donald” și aduce ca argument faptul că fetița de doi ani, deși are un ochi alb și unul roșu, nu este aceeași, deoarece fiica lui are ochiul alb în dreapta, iar fiica ei are ochiul alb în stânga. Misterul identității fiecăruia dintre cei doi soți rămâne neelucidat, deși ea se recomandă publicului: “Numele meu adevărat e Sherlock Holmes”.

Soții Smith revin în aceeași ținută, deși plecaseră să se schimbe pentru cina cu musafirii așteptați “de patru ore”. Conversația trenează, cu tăceri și ezitări, cu platitudini plicticoase, pe care personajele le consideră întâmplări senzaționale. Doamna Martin le spune ce văzuse ea în cursul zilei, “ceva incredibil”, “pe stradă, lângă o cafenea” și anume cum un domn “bine îmbrăcat” stătea într-un genunchi și aplecat pentru ca să-și lege “șiretul la pantof”. Până să afle acest fapt straniu, ceilalți o întrerup cu întrebări sau uimiri deplasate, adresându-și reciproc “amabilități”: “scârba mea dragă”, “draga mea, ești infectă”, “mitocanule”.

Sonoria de la ușă declanșează o altă serie de replici bizare, lipsite de sens și de logică. Sonoria se aude mereu, dar la ușă nu este nimeni. Tensiunea crește, starea nervoasă îi cuprinde pe toți, discuția în contradictoriu se poartă între Domnul și Doamna Smith, el susține că totdeauna este cineva la ușă atunci când sună, iar ea afirmă că niciodată nu este nimeni atunci când sună la ușă. După a patra sonerie, la ușă se află căpitanul de pompieri,

îmbrăcat în uniformă și cu o cască enormă. Cunoștință veche a domnului Smith ("Maică-sa îmi făcea curte, pe taică-su l-am cunoscut"), Pompierul este luat drept arbitru în soluționarea diferendului anterior, însă le dă dreptate amândurora, împăcându-i: "Atunci când sună la ușă, uneori e cineva, alteori nu-i nimeni".

Pompierul era în misiune, trebuia neapărat să stingă toate incendiile din oraș, chiar dacă nu ardea nimic. Confuzia replicilor se derulează ascendent, Pompierul se oferă să le spună povești "adevărate și trăite": în fabula "Câinele și boul" câinele nu-și înghițise trompa întrucât credea că este elefant; un vițel a născut o vacă, aceasta nu putea să-i spună "mamă" pentru că era "băiat" și nici "tată, fiindcă vițelul era prea mic", de aceea a trebuit să se însoare cu o persoană și a fost sprijinit de primărie.

Pompierul susține apoi *monologul* "Guturaiul" (din care s-a născut titlul piesei - *n.n.*), magistral realizat de autor, în care absurdul este desăvârșit prin încrengăturile de rudenie sau nu, prin detaliile biografice ale celor peste 60 de persoane enumerate, pentru ca să ajungă, în finalul monologului la informația senzațională că oamenii fac guturai: "Cumnatul meu avea un văr primar din partea tatălui, al cărui unchi din partea mamei avea un cumnat al cărui bunic din partea tatălui se recăsătorise cu o tânără din partea locului [...] al cărei tată avea un frate primar într-un orașel, care luase de nevastă pe-o *învățătoare blondă* al cărei frate, pescar de coastă [...] luase de nevastă pe-o altă *învățătoare blondă* care se chema tot Marie, al cărei frate se-nsurase cu altă Marie, tot o *învățătoare blondă* [...]... și al cărei tată fusese crescut în Canada de-o bătrână, nepoata unui popă a cărui bunică făcea uneori, iarna, la fel ca toată lumea, guturai". Pompierul este întrerupt de replici fără sens și fără nicio legătură logică ale celorlalte personaje, care nu sunt atente sau interesate de monologul său:

"Pompierul: [...] ...a cărui a treia soție era fiica celei mai bune moașe de prin partea locului și care, rămasă văduvă în tinerețe...

Domnul Smith: Cazul soției mele!

Domnul Martin concluzionează, cu totul deplasat, că atunci când “facem guturai trebuie să luăm gutui”.

Menajera Mary intră în scenă, vrea să spună și ea “un banc”, atitudine considerată o mare obrăznicie. În deplinul dispreț al celor două familii, Pompierul o recunoaște cu bucurie pe menajeră, cu care se îmbrățișează fericit, afirmând că ea “mi-a stins primele focuri”. Mary recunoaște că este “micuțul lui jet de apă” și recită o poezie intitulată “Focul”, dedicată Pompierului, care, la plecare, întreabă de cântăreața cheală, iar ceilalți îi urează “foc bun!”.

Ultima scenă, a XI-a, atinge apogeul absurdului, replicile personajelor se degradează, limbajul nu mai poate fi controlat, se descompune în silabe, sunete, onomatopee, devenind o sonoritate aberantă și năucitoare, ceea ce sugerează degradarea relațiilor și infiltrarea absurdului în existența umană, prin criza comunicării. Unele replici sunt *truisme* (adevăruri evidente- *n.n.*) - “Tavanul e sus, podeaua e jos”, “Fiecare cu soarta lui” - altele, rostite pe un ton glacial, dușmănos, degenerază în strigăte pline de ostilitate, cele patru personaje având pumnii ridicați și fiind gata să se arunce unul asupra altuia: “Ochelarii nu se lustruiesc cu smoală”, “Pușcă musca, nu mușca pușca”. Starea de iritare a celor două familii ajunge în culmea furiei, “urlă unii în urechile celorlalți”, lumina se stinge și, din întuneric, se aud toți strigând într-un glas și într-un ritm din ce în ce mai rapid: “Nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici, nu e pe-acolo, e pe-aici”.

Finalul este realizat sub forma reluării piesei, cu interșanjarea celor două familii: “Domnul și Doamna Martin stau așezați la fel ca soții Smith la începutul piesei. Piesa reîncepe cu soții Martin, care rostesc exact replicile soților Smith din prima scenă, în vreme ce cortina coboară încet”.

Piesa “Cântăreața cheală” are o **construcție circulară**, întrucât reface scenă inițială cu cealaltă familie, dar cu aceleași replici și gesturi, sugerându-se faptul că personajele sunt anoste, lipsite de personalitate și, deci, confundabile între ele: “Personajele sunt golite cu totul de conținutul lor, de asemenea cuvintele” (Eugen Ionescu).

Piesa nu poate fi structurată pe momentele subiectului, întrucât nu are acțiune, nu există concepții sau comportamente care să intre în conflict, ci doar clișee rutinate, replici banale, platitudini de limbaj, toate acestea înșiruite ilogic, excluzând orice formă de comunicare reală între personaje: “Se demolează astfel o convenție literară, acțiunea, în piesa lui Eugen Ionescu neexistând propriu-zis întâmplări care să urmeze momentele subiectului, de la situația inițială la un punct culminant și, apoi, un deznodământ. [...] Nu există nici conflict, căci nu există idei, păreri, atitudini sau comportamente care să intre în impact, ci doar stereotipii, scheme imuabile iraționale și desensibilizante”. (Al. Țion - “Istoria literaturii române”, coordonator Gheorghe Crăciun)

Limbajul devine în piesa lui Ionescu **protagonist**, întrucât “capătă o prezență fizică și anume cea mai puternică, cea mai acaparatoare, de departe o forță infinit mai dramatică decât celelalte personaje” (B. Elvin). Replicile sunt cele care atrag atenția și concentrarea spectatorului (cititorului), nu numai prin lipsa de logică, ci și prin comicul reieșit din ridicolul și stereotipia textului:

Doamna Martin: Cu incendiile e ceva mai complicat. Prea mari taxele la import!”;

Pompierul: De pildă, săptămâna trecută, s-a asfixiat o tânără: lăsase gazul deschis.

Doamna Martin: L-a uitat?

Pompierul: Nu, dar a crezut că era pieptenul ei.”;

Domnul Martin: Am cunoscut-o pe-a treia lui soție, dacă nu mă-nșel. Mânca pui într-un viespar”;

Domnul Martin: Se poate demonstra că progresul social e mult mai bun cu zahăr”.

Doamna Smith: Unchiul meu trăiește la țară, dar asta nu-i treaba moașei.”;

Doamna Martin: Îți dau papucii soacră-mii dacă-mi dai coșciugul soțului tău”.

În alte secvențe, limbajul se distinge prin **asonanțe** (*Domnul Smith:* Papa sapă! Papa n-are supapă. Supapa are-un papă”; *Doamna Smith:* Șoarecii șoptesc, șoptele nu șoricesc”),

aliterații ("Doamna Martin: Gâlgâiților, gâlgâitelor") și mai ales prin *rime*: "Doamna Martin: Ceapă de apă, ceafă cu ceapă"; "Domnul Martin: Mai bine omor un iepuraș decât să cânt la oraș".

În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Eugen Ionescu face o interesantă confesiune despre mesajul pe care a dorit să-l transmită semenilor: "Personajele din «Cântăreata cheală» vorbeau, spuneau lucruri banale. Dar nu ca să critic banalitatea spuselor lor am scris această piesă, nu, deloc. Ceea ce spuneau ele nu mi se părea banal, ci uimitor și extraordinar în cel mai înalt grad.

Mi-a ieșit o piesă comică, pe când sentimentul inițial nu era unul comic. Pe acest punct de plecare, s-au grefat mai multe lucruri: sentimentul stranieții lumii, oamenii vorbind o limbă ce-mi devenea necunoscută, noțiunile golindu-se de conținutul lor, gesturile despuiate de semnificația lor și, de asemenea, o parodie a teatrului, o critică a clișeeilor conversației".

"REGELE MOARE"

de Eugen Ionescu

- perioada postbelică -

- teatru absurd -

Piesa "Regele moare" face parte din creația de maturitate a lui Eugen Ionescu (1909-1994), fiind scrisă în 1962, an când a avut loc și premiera la "Théâtre de l'Alliance Française", în regia lui J. Mauclair. Piesa este o **tragedie cu personaje comice**, ilustrând concepția lui Eugen Ionescu despre spiritul modern al dramaturgiei absurdului, constituind o adevărată *artă programatică* a scriitorului: "Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârșit cu drama, cu tragedia. *Tragicul devine comic, comicul devine tragic*". De aici rezultă, de altfel, ideea teatrului

absurd, care neagă raționalul, logica firească a existenței, coerența fluentă a vieții, promovând aberația și illogicul și având, din punct de vedere artistic, un caracter simbolic. În tragedie, Eugen Ionescu este adeptul **satirei**, formulă estetică proprie comediei, deoarece starea de criză existențială este ilustrată prin lipsa unei cauzalități, a unei vinovății precise. Întrebările “de ce?”, “pentru ce?”, pe care cititorul (spectatorul) are tendința de a și le pune, nu-și au locul, întrucât nu există o soluție a faptelor, stărilor sau ideilor personajelor, nu se urmărește un răspuns previzibil sau o intenție de moralizare.

Eugen Ionescu, având o înclinație evidentă către îndoieli și neliniști existențiale, a respins cu ostilitate formula patetică a tragediei, devenind un adevărat artist al grotescului, al derizoriului și al peiorativului de factură comică.

Modelele literare românești ale lui Eugen Ionescu au fost Caragiale și Urmuz, de la care a preluat ilustrarea clișeeilor vieții, a stereotipiilor de limbaj sau inserarea anormalului în cotidian.

Piesa “Regele moare” nu este structurată pe acte și scene, având o unitate de exprimare a ideii că moartea este un eveniment unic în viața omului, pe care fiecare îl învață și îl simte în stil propriu sau încearcă să amâne producerea lui.

(Subiectul piesei)

Decorul înfățișează sala tronului, “cam ruinată”, în mijlocul căreia se află așezat marele tron regal, iar de o parte și de alta sunt două tronuri mai mici, care aparțin celor două regine, soțiile regelui Bérenger I. La deschiderea cortinei, Guardul prezintă personajele care intră în scenă, o traversează și ies prin altă parte: regele Bérenger I, cu pas sprinten și purtând o mantie de purpură, coroană și sceptru, regina Margareta, prima soție a regelui și regina Maria, a doua soție a regelui, “care ține loc de frunte în inima lui”. Fiecare dintre regine este însoțită de Julieta, “fată în casă și infirmieră a maiestăților lor”. Maria pare “mai tânără și mai frumoasă decât Margareta” și este îmbrăcată mai modern. Este prezentat Doctorul regelui, care îndeplinește și alte funcții: chirurg, bacteriolog, gâde și cititor în stele al Curții.

Regina Margareta este energică, o ceartă pe Julieta că n-a făcut curat în sala tronului, pe Guard că e frig și află de la el că soarele nu-l mai ascultă pe rege, apoi o apostrofează pe regina Maria că bocește, deoarece Doctorul le spusese că regele suferă de o boală incurabilă. Semnele rău-prevestitoare constau în crăpăturile din ziduri, care se produceau din ce în ce mai des și cu zgomot înfricoșător. Regina Margareta o acuză pe regina Maria că petrecuse, împreună cu regele, o viață de huzur, risipită în lux și organizând evenimente mondene, inventând pretexte ridicole. Cei doi fuseseră de nenumărate ori în călătorie de nuntă, pe care o sărbătoreau "de câte patru ori pe an", dădeau petreceri strălucite cu focuri de artificii, organizau baluri sub cele mai ridicole pretexte: "baluri pentru copii, baluri pentru bătrâni, baluri pentru însurăței, baluri pentru cei salvați de la înec, baluri pentru decorați, baluri pentru scriitoare, baluri pentru organizatorii de baluri". Regina Maria îi plăcuse mai mult regelui decât prima soție, dar aceasta îl dusesese la pierzanie, îl determinase să-și irosească viața în activități superficiale. Regina Maria îl compătimentește pe "scumpul, micuțul meu rege, săracuțul de el" și o roagă pe prima soție să-i dea vestea cu grijă, să-l menajeze. Regina Margareta consideră că el ar fi trebuit să știe demult că este muritor și să-și fi spus în fiecare zi acest lucru, dar pentru că n-a făcut-o, acum are șansa de a muri cu demnitate: "Să fie o izbândă, un triumf. De mult n-a mai avut parte de așa ceva". Regatul se află în paragină, munții se prăbușiseră, marea rupsese digurile și inundase întreaga țară, iar regele fusese indiferent la dezastre, "acum regatul întreg e plin de găuri ca un șvaițer uriaș". Numeroasele războaie purtate cu infatuare îl făcuseră să se imagineze un cuceritor vestit, dar noaptea, după ce "soldații lui beți dormeau", vecinii "mutau pietrele de hotar" și astfel teritoriul țării s-a micșorat foarte mult. Ostașii regelui fugeau la dușmani, iar din nouă miliarde de locuitori rămăseseră numai o mie de bătrâni și patruzeci și cinci de tineri. Aceștia din urmă fuseseră alungați din alte țări și îmbătrâniseră în două zile de la 25 de ani la 80, deci și ei erau acum bătrâni.

Doctorul le comunică celor două regine că astrele se află în haos, Marte s-a ciocnit cu Saturn, Soarele a pierdut trei sferturi din putere, primăvara plecase de două ore și venise luna noiembrie, copacii "gem și mor", iar pământul se crapă din ce în ce mai rău. Dincolo de granițele regatului, arborii înverziseră, vacile "fată câte doi viței pe zi", totul se dezvoltă rapid. În țara regelui Bérenger I trăsnetul rămăsese încremenit pe cer, ploua cu broaște, douăzeci și cinci de locuitori s-au lichefiat, iar doisprezece au fost decapitați. Toate acestea sunt semne rău-prevestitoare.

Intră regele Bérenger I desculț, imediat Julietta îi aduce papucii, dar el se plânge că nu se simte bine, că dormise prost din cauza gălăgiei: "pământul ăsta care se crapă, granițele care se trag înapoi, cirezile care mugesc, sirenele care urlă" și de aceea devine conștient că "va trebui să fac rânduială". Din tot Palatul regal mai rămăsese sala tronului și dormitorul care erau "înțesate" de pânză de păianjeni, pline de praf, iar dintre numeroșii servitori mai rămăseseră numai Julietta și Guardul.

Regina Margareta îi comunică brusc faptul că o să moară și doctorul confirmă, "vai, da, maiestate", dar regele nu dă atenție și le cere să-l anunțe atunci când "va sosi ceasul". Regele pare conștient că va muri, dar peste trei sute de ani, "mai târziu", "când oi vrea eu, când voi avea vreme, când m-oi hotărî". Cheamă miniștrii ca să afle ce se mai întâmplă prin țară, dar află de la servitoare că au plecat în vacanță, la celălalt capăt al regatului, "adică la câțiva pași", deoarece regatul se micșorase încontinuu. Miniștrii erau plecați la pescuit, ca "să aibă cu ce hrăni poporul". Servitoarea se întoarce și-i spune că miniștrii se înecaseră și regele hotărăște că o să-i înlocuiască, luând niște copii de la școală, când vor mai crește. Doctorul îl informează că la școală sunt copii puțini și toți sunt "gușați, debili mintali congenitali, mongoloizi, hidrocefali". Intransigentă și directă, Margareta îl anunță că va muri peste o oră și jumătate: "Ai să mori peste un ceas și jumătate, ai să mori la sfârșitul spectacolului". Ea ar vrea ca regele să devină conștient că va

muri, deoarece nu mai are nici o putere nici asupra regatului, nici asupra lui însuși. Împreună cu doctorul, Margareta îl sfătuiește să abdice atât din punct de vedere moral, cât și administrativ. Regele poruncește Guardului să-i aresteze, considerând că este un complot, dar acesta nu se poate mișca, deoarece "are gută", de altfel întreaga armată este paralizată, împietrită. Încercând să se ridice, regele cade în mod repetat, fapt ce-l face pe Guard să strige: "Trăiască Regele! [...] Regele moare." Maria îl încurajează mereu, ar vrea ca el să-și impună voința, dar scena este ridicolă, regele se ridică și cade ritmic de mai multe ori, după cum iese sau intră în scenă servitoarea.

Regele devine laș, se roagă de toți să nu-l lase să moară, dar Maria vede cum îi albise brusc părul, cum se înmulțiseră ridurile și cum îmbătrânise "deodată cu paisprezece secole". Bérenger este revoltat, deoarece i se promisese că o să moară numai atunci când va voi el, însă Margareta îi argumentează, cu reproș, că nu se decidea deloc să renunțe la viață, că se învățase cu puterea și acum trebuia să fie silit. El ar fi trebuit să fie mereu conștient că este muritor, să se gândească la acest lucru în fiecare zi câte cinci minute, "apoi zece minute, un sfert de oră, o jumătate de oră", să se pregătească pentru moarte, dar el nu cugetase niciodată cu temeinicie, "niciodată cu toată ființa ta". Regele împlinise patru sute de ani și amânase mereu pregătirea, "din veac în veac", iar acum și-ar dori să mai trăiască un secol ca să aibă timp să se gândească.

Doctorul și Margareta îl sfătuiesc ca măcar această ultimă oră pe care o mai are de trăit să fie folosită eficient, fiind mai valoroasă "decât secole întregi de uitare și delăsare". Regele se tânguiește, se simte nepregătit ca un elev la examen și ar dori să rămână repetent, să mai domnească încă o dată. El sare la fereastră ca să-și anunțe poporul că e pe moarte, sperând că acesta îl va salva: "Popor, am să mor. [...] Ajutor! Regele vostru e pe moarte". Doctorul ar dori ca regele să moară cu demnitate, rangul său nu îi permite să fie atât de fricos, ca și când ar fi primul om care moare. Maria rostește o replică sugestivă, care

evidențiază faptul că moartea este singurul adevăr, singura certitudine pentru om: **“Fiecare dintre noi e primul care moare”**. Umilința degradantă a regelui o dezgustă pe Margareta, care ar fi vrut ca el să spună ceva memorabil, fraze nobile și pilduitoare și se sfătuiește cu Doctorul să compună ei niște **“maxime înălțătoare”**, o legendă, dar Bérenger strigă disperat la fereastră după ajutor: **“Popor, ajutor... Popor, ajutor!”**. Servitoarea îi aduce un scaun cu roțile și o pătură, ceilalți îi iau coroana și-i pun o scufie, lăsându-i numai sceptrul, la care nu vrea să renunțe cu nici un chip. Regelui i se pare că viața trecuse ca o clipă, că se născuse doar de cinci minute și se însurase numai de trei minute, dar Margareta îi amintește că acest eveniment se petrecuse cu două sute optzeci și trei de ani în urmă. Nu știuse să profite de nimic în viață, deși avusese pe lângă el pe cei mai mari învățați și cărți pe care nu le citise niciodată, însă el strigă mereu că n-a avut timp. Doctorul vede o îmbunătățire a eticii regale, considerând că dacă se răzvrătește, **“înseamnă că e pe cale să se, resemneze”**. Fusesse un rege agresiv, amăgindu-se că era un erou, dusesse o sută optzeci de războaie împotriva vecinilor, îi poruncise Doctorului să omoare o mulțime de oameni **“prin eutanasiu”**. Margareta îl acuză de cruzime și ticăloșie, deoarece poruncise să fie uciși părinții ei, frații lui, verii și verișoarele până la a șaptea spiță, cu familiile lor, cu prietenii, numai ca să nu aibă nici un fel de rivali la tron. Bérenger motivează că ordonase moartea tuturor celor enumerați din **“rațiuni de stat”** și poruncește ca să figureze în toate manualele de istorie, să învețe toți copiii despre vitejiile lui, să rămână singurul nume în istorie, toți ceilalți regi să fie șterși. Confuz și incapabil să ia decizii, așa cum trăise mereu, nu știe ce ar vrea nici după moarte, ar dori să-i fie păstrat trupul în palat, să-i cânte muzica, apoi refuză să fie îmbălsămat, ars ori îngropat, vrea să fie **“ținut în brațe calde, în brațe fragede, în brațe gingașe, în brațe puternice”**.

Dorind să-l ajute, Maria îl imploră să se gândească la momentele fericite din viața lor, să le rememoreze împreună ca

să prindă puteri, dar regele este incapabil să-și amintească ceva, nu rămăsese nimic în sine nici din acele clipe ce păruseră minunate cândva.

Regele ar vrea să-l ajute cineva, să-l învețe să moară: “Spuneți-mi cum ați făcut ca să muriți, ca să vă supuneți. Învățați-mă. [...] Ajutați-mă să trec pragul pe care l-ați trecut. [...] Ajutați-mă, voi, care v-ați temut și care n-ați vrut. [...] Și voi, cei care ați fost puternici și curajoși, care v-ați învoit să muriți senini, cu nepăsare, învățați-mă cum să fiu nepăsător, învățați-mă cum să fiu senin, învățați-mă cum să fiu resemnat.” Invocația regelui este preluată de celelalte personaje, ca un ritual. În didascalie, autorul indică gesturi jucate “cu un ritual solemn” și replici cântate.

Toate strădaniile se dovedesc zadarnice, regele vrea să trăiască, se agață de viață, de putere, deși este sfătuit de Margareta să se retragă în sine, să se reculeagă, dar el se încăpățânează să rămână în viață, se ridică și cade în mod repetat, apoi se prăbușește în fotoliul cu rotile. Julietta își pune bonetă de infirmieră și un șorț alb și regele, care o ignorase până atunci, se arată brusc interesat de viața ei, de munca pe care o făcea la palat, cu intenția de a amâna clipa fatală. În această scenă nu are loc un dialog, ci fiecare dintre cei doi eroi își exprimă propriile preocupări: servitoarea se plânge de oboseală, de frig, de numeroasele treburi pe care era necesar să le facă zilnic, de dureri de spate, iar regele este încântat de viață, de fiecare zi când se trezește, ca și când ar veni “pe lume în fiecare dimineață”, descoperind abia acum câte lucruri ar fi de făcut zilnic. Niciodată nu se gândise cât de minunat este să respiri, să te plictisești, să te înfurii, să fii nemulțumit, să-ți vorbească cineva, să conversezi: “Toate astea sunt o adevărată feerie, o neîncetată sărbătoare”. Doctorul consideră că regele era mai puțin îngrozit de moarte, “spaima îi iese puțin câte puțin prin pori” și speră să nu mai aibă “crampe de frică”, deoarece acestea l-ar fi dezonorat. Dezamăgit că regele nu este capabil de un comportament demn înaintea clipei finale, doctorul se mângâie

cu faptul că totuși dovedește oarecare cuviință: "Nu putem nădăjdui să fie o moarte pilduitoare. Totuși va fi oarecum cuviincioasă. Va muri de moarte bună, nu de frică".

Regina Maria încearcă tot timpul să-l revigoreze pe rege, să-l amăgească și să-i întârzie "desprinderea", ceea ce o exasperează pe regina Margareta, care îi spune tăios să termine cu minciunile, cu iluziile pe care i le picurase în conștiință, determinându-l și mai mult să se încurce într-un hățiș de neghină, care crescuse uriașă și "de care se agață" cu disperare. Regele își pierde încrederea în Maria și repetă mereu "Mor", "Eu mor", "Mi-e frică, mor". Ea încearcă să-l facă să creadă că iubirea este nemuritoare, "dacă iubești în mod absolut, moartea se îndepărtează", dar el se simte găunos pe dinăuntru.

Guardul citește un fel de panegiric (discurs public în care se elogiază o personalitate importantă - *n.n.*), semănând mai mult a necrolog, fiecare dintre celelalte personaje contribuind cu menționarea unor merite care nu erau ale regelui lor, ci ale unor cărturari sau scriitori celebri. În tot acest timp, regele este plimbat în jurul scenei cu scaunul cu roțile.

Se aude tare bătând inima regelui, "o inimă înnebunită", care zguduie din temelii palatul, semn că pierе o lume. Margareta și doctorul se străduiesc să-l facă să devină conștient, să privească dincolo de lucruri, dincolo de aparențe, dar regele este incapabil să vadă ceva, se vede numai pe sine: "Eu sunt pământul, sunt cerul, sunt vântul, sunt focul". Doctorul recunoaște maladia de care suferă regele, este o boală psihică și se numește narcisism, adică se iubește prea mult pe sine însuși. Personajele încep să dispară misterios, mai întâi regina Maria, apoi Guardul și Julietta, iar doctorul pleacă la alte îndatoriri profesionale și regele rămâne singur cu Margareta, "regina factotum". Ea îl eliberează pe Bérenger de toate poverile reale sau iluzorii, pe care le cărase în timpul vieții, "te-am scăpat de toate mărunțișurile, de toate murdăriile astea". Margareta îl îndeamnă să se concentreze asupra inimii sale și regele intuiește "un tărâm care se întinde dincolo de adâncurile oceanelor, dincolo de oceanele în care se varsă oceanele".

Finalul piesei constă dintr-un monolog al Margaretei, care imaginează un fel de ritual de trecere dinspre viață spre moarte, încurajându-l pe rege, "poți să treci, treci...", timp în care dispar pe rând ușile, ferestrele, pereții sălii tronului, până când regele rămâne singur pe scenă, așezat pe tronul său. Ultima imagine este dispariția regelui și a tronului, care se cufundă, treptat, "într-un fel de negură".

Regele Bérenger I este tipul suveranului din orice timp și orice loc ar fi trăit, care, după ce a supus întreaga viață pe alții, trebuie să învețe - la rândul lui - să se supună legilor firii, să accepte singurul adevăr al existenței, moartea. Regele, agresat de iminența morții, nu este eroul de tragedie, care se luptă cu destinul, nu este nici personajul comic, ce ia în râs drama trăită, ci este reprezentantul omului mediocru, care amână la infinit luarea unei decizii, incapabil să-și asume responsabilități.

Lipsit de demnitate, laș și neputincios, el folosește tot felul de tertipuri pentru a-și prelungi o viață ratată, risipită în războaie cu vecinii, ucigându-și rudele, "până la a șaptea spiță", ducând țara în paragină și depopulând-o. Cerșește ajutorul poporului, invocă spiritele celor morți, numai ca să amâne clipa fatală și, neputându-se desprinde de mirajul puterii, Bérenger I rămâne prizonierul propriului palat, care devine un spațiu al decăderii și al morții.

Piesa "Regele moare" ilustrează o idee esențială a existenței, aceea că moartea altora nu-l învață nimic pe om, fiecare om moare pentru prima oară: "Fiecare dintre noi e primul care moare".

Limbajul artistic specific pieselor lui Eugen Ionescu se caracterizează prin abundența de cuvinte inutile (**verbiaj - n.n.**), personajele sunt predispuse la sporovăială, unele replici sau vorbe fiind reluate în scop pur auditiv. Vorbăria și trănăneala fără rost înlocuiesc în mod aberant acțiunea propriu-zisă, personajele ignorând sensurile cuvintelor rostite, fiind incapabili de comunicare nu numai cu ceilalți, dar și cu ei înșiși, ilustrând astfel absurdul vieții și iminența morții. Principala figură de stil

în dramaturgia lui Eugen Ionescu este, aşadar, aceea numită **galimatias**, care înseamnă vorbire sau scriere încurcată, confuză, illogică, prin care se anulează judecăţile de rutină, convenţionalismul ideilor cu care este obişnuit cititorul (spectatorul), şocându-l.

Opera lui Eugen Ionescu îndeamnă omul să caute absurdul în propria viaţă şi în arta cuvântului, determinându-l astfel să-şi recunoască şi să-şi accepte limitele, întrucât el este în permanenţă “sfâşiat între oroarea de a trăi şi oroarea de a muri” (Eugen Ionescu).

TEATRUL NEOMODERNIST

“IONA”

de Marin Sorescu
(autor canonic)

- perioada postbelică -
- dramă neomodernistă -
- dramă-parabolă (teatru alegoric) -

Definiţie: Drama este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care înfăţişează viaţa reală printr-un conflict complex şi puternic al personajelor individualizate sau tipice, cu sufletul plin de frământări şi stări contradictorii. Acţiunea este încărcată de tensiune şi scene violente, cu întâmplări şi situaţii tragice, în care eroii au un destin nefericit.

“Iona”, subintitulată de Marin Sorescu (1936-1996) “tragedie în patru tablouri”, a fost publicată în 1968 în revista “Luceafărul” şi face parte, alături de “*Paracliserul*” şi “*Matca*”, dintr-o *trilogie dramatică*, intitulată sugestiv “*Setea muntelui de sare*”. Titlul trilogiei este o *metaforă* care sugerează ideea că setea de adevăr, de cunoaştere şi de comunicare constituie căile

de care omul are nevoie pentru a ieși din absurdul vieții, din automatismul istovitor al existenței, iar cele trei drame care o compun sunt **meditații-parabole**, realizate prin **ironie**. Simbolice pentru titlul volumului din care fac parte, dramele “Iona”, “Paracliserul” și “Matea” sunt parabole pe tema destinului uman, parafrazând trei mituri fundamentale: **mitul biblic** (“Iona”), **mitul meșterului Manole** (“Paracliserul”) și **mitul potopului** (“Matea”).

“Iona” folosește **tehnica monologului dialogat** sau **solilocviul** (monolog rostit în prezența sau absența altui personaj, de care se face abstracție), fiind construită prin **formula literară a alegoriei**, ce pune în valoare numeroase idei privind existența și destinul uman, prin exprimarea propriilor reflecții, opinii sau concepții. Însuși **autorul** precizează în deschiderea piesei această **formulă artistică**, menționând: “ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și răspunde”. Într-un interviu privind semnificația dramei, Marin Sorescu afirma: “Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este **omul în condiția lui umană**, în fața vieții și în fața morții”.

Geneza. Drama “Iona” are la origine cunoscutul mit biblic al lui Iona, fiul lui Amitai. Iona primește în taină misiunea de a propovădui cuvântul Domnului în cetatea Ninive, căci păcatele omenirii ajunseseră până la cer. Iona acceptă misiunea, dar după aceea se răzgândește și se ascunde pe o corabie cu care fuge la Tarsis. Dumnezeu îl pedepsește pentru nesupunere, trimițând un vânt ceresc care provoacă o furtună pe mare. Corăbierii își dau seama că Iona este cel care a atras mânia cerească, așa că îl aruncă în valuri. Din poruncă Divină, Iona este înghițit de un monstru marin și, după trei zile și trei nopți petrecute în burta chitului în pocăință, “Domnul a poruncit peștelui și peștele a vărsat pe Iona pe uscat”. Subiectul acestei fabule biblice se întâlnește în piesa lui Marin Sorescu numai ca **pretext literar**, protagonistul deosebindu-se de biblicul Iona prin

aceea că acesta din urmă este înghițit de chit pentru că voia să fugă de o misiune, pe când eroul lui Sorescu nu săvârșise niciun păcat, se află încă de la început "în gura peștelui" și nici nu are posibilitatea eliberării în fapt. De altfel, **drama-parabolă** încifrează un sens ascuns, ce conduce spre condiția tragică a omului, marcat de neliniște, de spaimă, urmărit de o vină pe care nu și-o cunoaște și nu o va afla niciodată.

(Structura textului dramatic)

Piesa este alcătuită din **patru tablouri**, într-o alternare de *afară* (I și IV) și de *înăuntru* (II și III). În mod cu totul aparte, **relațiile spațiale se definesc prin imaginar**, marea, plaja și burțile peștilor fiind *metafore* ale existenței umane, precum și prin **spațiul închis**, psihologic al protagonistului, care își pune întrebări și își răspunde. **Relațiile temporale** reliefează, în principal, *perspectiva discontinuă a timpului psihologic*, cel *cronologic* fiind numai **un procedeu artistic** de amplificare a stărilor interioare ale protagonistului.

(Construcția și compoziția subiectului dramatic)

Tema ilustrează **conflictul interior**, strigătul tragic al individului înșingurat, care face eforturi disperate de a-și regăsi identitatea, neputința eroului de a înainta pe calea libertății și a asumării propriului destin, raportul dintre individ și societate, dintre libertate și necesitate, dintre sens și nonsens, ca problematică filozofică existențială.

Titlul ar putea fi interpretat ca fiind format din particula "io" (domnul, stăpânul) și "na", cu sensul familiar al lui "ia", denumind **personajul eponim** care apare într-o **triplă ipostază: pescar, călător și auditoriu**.

Tabloul I. Iona este **pescar**, omul aflat în fața întinderii imense de apă, marea, care simbolizează viața, libertatea, aspirația, iluzia și chiar deschiderea spre un orizont nelimitat. Iona este un pescar ghinionist, care, deși își dorește să prindă peștele cel mare, prinde numai "fâțe" și, pentru a rezolva neputința impusă de destin atunci când vede "că e lată rău", își ia totdeauna cu el un acvariu ca să pescuiască peștii care "au mai

fost prinși o dată”, semnificând faptul că omul lipsit de satisfacții se refugiază în micile bucurii cunoscute, pe care le mai trăise și alte dăți. Din pricina neputinței, Iona trăiește **drama unui ratat, unui damnat.**

Incipitul piesei îl prezintă pe Iona care încearcă, strigându-se, *să se regăsească, să se identifice pe sine*, cugetând asupra relației dintre viață și moarte.

Marea plină “de nade [...] frumos colorate” reprezintă capcanele sau tentațiile vieții, atrăgătoare, fascinante, pericolele acestora asupra existenței umane. Iona își asumă această existență, deoarece “noi, peștii, înotăm printre ele (nade), atât de repede, încât părem gălăgioși”. Visul omului este să “înghită” una, pe cea mai mare, dar totul rămâne la nivel de speranță, pentru că “ni s-a terminat apa”.

Finalul tabloului îl prezintă pe Iona înghițit de un pește uriaș, cu care încearcă să se lupte și strigă după ajutor – “Eh, de-ar fi măcar ecoul!”, sugerând pornirea personajului într-o aventură a cunoașterii.

Tabloul al II-lea se petrece în “interiorul Peștelui I”, în întuneric, ceea ce îl determină pe Iona să constate **deprimat** că “începe să fie târziu în mine. Uite, s-a făcut întuneric în mâna dreaptă și-n salcâmul din fața casei”. Iona vorbește mult, **logosul** fiind soluția supraviețuirii, “și-am lăsat vorbă în amintirea mea” ca “universul întreg să fie dat lumii de pomană”, el având aici **ipostaza de călător**, explorator pe drumul cunoașterii.

Monologul dialogat continuă cu puternice accente filozofice, exprimând cele mai variate **idei existențiale**, taina morții – “de ce trebuie să se culce toți oamenii la sfârșitul vieții”-, ori **cugetări cu nuanță sentențioasă**: “de ce oamenii își pierd timpul cu lucruri ce nu le folosesc după moarte?”.

Iona dorește să se simtă **liber**, “fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. Nu mi-e frică”. Prin **intruziune narativă și flashback**, eroul își amintește povestea chitului, dar aceasta nu-l interesează decât în măsura în care ar oferi o soluție, dacă l-ar învăța cum să iasă din situația limită, reprezentată de “veșnica mistuire” a pântecului de pește, constatând: “sunt primul pescar pescuit de el”.

Iona găsește un cuțit, *semn al libertății de acțiune* și comentează lipsa de vigilență a chitului, apoi recomandă că “ar trebui să se pună un grătar la intrarea în orice suflet”, simbolizând ideea că este *necesară o selecție rațională a lucrurilor importante în viață*, omul ar trebui să discearnă între neplăcerile zilnice și să le ia în seamă numai pe cele primejdioase.

În finalul tabloului, Iona devine visător și se simte ispitit să construiască “o bancă de lemn în mijlocul mării”, pe care să se odihnească “pescărușii mai lași” și vântul. “Construcția grandioasă”, singurul lucru bun pe care l-ar face în viața lui, ar fi “această bancă de lemn” având “de jur împrejur marea”, comparabilă cu “un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului”.

Tabloul al III-lea se desfășoară în “interiorul Peștelui II”, care înghițise, la rândul său, Peștele I și în care se află o “mică moară de vânt”, care poate să se învâртеască sau să nu se învâртеască, simbol al zădărniceii, al donquijotismului. *Ideile* asupra cărora meditează Iona în acest tablou se referă *la viață, la condiția omului în lume, la ciclicitatea existențială a vieții cu moartea*. “dacă într-adevăr sunt mort și-acum se pune problema să vin iar pe lume?”. Oamenii sunt copleșiți de greutatea vieții și-și uită “frații”, pierd din vedere faptul că sunt semeni și sunt supuși aceleiași condiții de muritori, “neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ți mai vezi fratele”.

Apar doi *figuranți* care “nu scot niciun cuvânt”, *Pescarul I și Pescarul II*, fiecare cu câte o bârnă în spate, pe care o cară fără oprire, surzi și muți (*mitul Sisif*), simbolizând oamenii ce-și duc povara dată de destin, dar care nici nu se frământă pentru găsirea unei soluții ori a unei motivații, totul devenind rutină. Iona vorbește cu ei, dorind să le înțeleagă această condiție umilă asumată ca obligație, “ați făcut vreo înțelegere cât trebuie să rămâneți mâncați?”. El devine încrezător, “o scot eu la cap într-un fel și cu asta, nicio grijă”, apoi scapă cuțitul și se închipuie o uriașă și puternică unghie, “ca de la piciorul lui Dumnezeu”, o

armă cu care începe să spintece burțile peștilor, despărțind "interiorul peștelui doi de interiorul peștelui trei".

Protagonistul rămâne singur cu propria conștiință, gândind ("stăteam gânduri întregi") și acționând **solitar** în lumea înconjurătoare. Apar în acest tablou *motive literare* noi, cu o simbolică bogată: gemenii, prezența ochilor care privesc și cu care dialoghează interiorizat, reflexiv, întors către sine.

Iona adresează o scrisoare mamei sale, pentru că "în viața lumii" există "o clipă când toți oamenii se gândesc la mama lor. Chiar și morții. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă... până se ajunge la o singură mamă, una imensă...". Deși i "s-a întâmplat o mare nenorocire", Iona iubește viața cu jovialitate și tristețe, ideea repetabilității existențiale a omului fiind sugerată prin rugămintea adresată mamei: "Tu nu te speria numai din atâta și naște-mă mereu", deoarece "ne scapă mereu ceva în viață", totdeauna esențialul. Replicile se succed cu vioiciune și amărăciune totodată, cu tonuri grave sau ironice. Astfel, primind multe scrisori, remarcă faptul că "scriu nenorociții, scriu", cu speranța naufragiatului de a fi salvat de cineva: "Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea din mână în mână, toți or să-ți dea dreptate, dar să intre în mare după tine - niciunul", însemnând că pe nimeni nu interesează necazurile tale, te compătimește, se uită cu milă, dar nimeni nu face nici cel mai mic gest de a te ajuta.

Finalul tabloului ilustrează o infinitate de ochi care-l privesc, simbolizând nenăscuții pe care chitul îi purta în pânțec: "Cei nenăscuți, pe care-i purta în pântec [...] și acum cresc de spaimă. [...] Vin spre mine cu gurile ...scoase din teacă. Mă mănâncă!".

Tabloul al IV-lea îl prezintă pe Iona în gura "ultimului pește spintecat", respiră acum alt aer, nu mai vede marea, ci nisipul ca pe "nasturii valurilor". Dornic de comunicare în pustietatea imensă, își strigă semenii: "Hei, oameni buni!". Apar cei doi pescari care au în spinare bârnele, iar Iona se întreabă de ce întâlnește mereu "aceeași oameni", sugerând limita omenirii

captive în lumea îngustată “până într-atâta?”. Orizontul lui Iona se reduce la o burtă de pește, după care se zărește “alt orizont” care este “o burtă de pește uriaș”, apoi “un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul”. Meditând asupra relației dintre om și Divinitate, Iona nu are nicio speranță de înălțare, dorind doar un sfat de supraviețuire, “noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere”, după care fiecare se va duce acasă ca “să murim bine, omenește”, însă “învierea se amână”. **Drama umană** este aceea a vieții apăsătoare, sufocante, din care nimeni nu poate evada în libertate: “Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câți pești unul într-altul!”, simbolizând ideea că în viață omul are un șir nesfârșit de insatisfacții, de necazuri, de neplăceri care uneori se țin lanț. Toți oamenii sunt supuși aceluiași *destin de muritor*, toate “lucrurile sunt pești. Iona încearcă să-și “prezică trecutul”, amintirile sunt departe, încetoșate sugerând părinții, casa copilăriei, școala, poveștile și nu-și poate identifica propria viață, întrebându-se ce o fi fost “drăcia” aceea “frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?”. Și deodată *se regăsește*: “Eu sunt Iona”. Constată că viața de până acum a greșit drumul, “totul e invers”, dar nu renunță: “plec din nou”, pe tot parcursul acestui *monolog dialogat* Iona aflându-se și în *ipostaza de auditoriu*.

Soluția de ieșire pe care o găsește Iona este aceea a spintecării propriiei burți care ar semnifica *evadarea* din propria carceră, din propriul destin, din propria captivitate. Drama se termină cu o replică ce sugerează încrederea pe care i-o dă *regăsirea sinelui, cunoașterea propriilor capacități de acțiune*, concluzionând că “e greu să fii singur” și simbolizând un nou început: “*Răzbiim noi cumva la lumină*”. Taierea propriiei burți poate fi un *gest reflex sau o sinucidere*, o părăsire voită a lumii înconjurătoare și o retragere în sine, aceasta fiind unica salvare pe care o găsește.

Această dramă este o **parabolă**, deoarece printr-o **alegorie**, adică un șir de metafore, Sorescu oferă o **pildă de viață**, din care omul simplu **să învețe** că totdeauna puterea, energia și soluția de a ieși dintr-o situație-limită se află **numai în sine**, în propria capacitate de supraviețuire.

Iona, personaj principal și eponim, pescar pasionat, întruchipează omul obișnuit ce năzuiește în viață spre libertate, aspirație și iluzie, idealuri simbolizate de marea care-l fascinează. El încearcă să-și controleze destinul, să-l refacă. **Gestul sinuciderii și simbolul luminii** din final sunt o încercare de împăcare a omului singur cu omenirea întreagă, o salvare prin cunoașterea de sine, ca forță purificatoare a spiritului, ca o primenire sufletească.

În parabola "Iona", Marin Sorescu adâncește multitudinea simbolurilor prin **ambiguitate, ironie și limbaj aluziv**, confirmând afirmația lui **Eugen Simion**: "Când un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sunt niște metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepție, piesele lui nu intră în categoria incertă a teatrului poetic, deși, prin tensiunea ideilor și traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism și nici de dramatism. *Iona, Paracliserul și Matca* sunt opere dramatice în sensul nou, pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală [...] Piesele lui Marin Sorescu sunt în fapt niște parabole sub forma unor monologuri dramatice [...], în care spiritul nostru poate citi mai multe lucruri. O tehnică a ambiguității foarte răspândită și ea în teatrul modern, face ca faptele să poată fi interpretate în mai multe feluri."

IONA

- personaj de dramă -
- personaj de teatru postbelic -
- personaj dramatic -

"Iona"
de Marin Sorescu
(autor canonic)

"Iona", subintitulată de Marin Sorescu (1936-1996) "tragedie în patru tablouri", a fost publicată în 1968 în revista "Luceafărul" și face parte, alături de "Paracliserul" și "Matca", dintr-o trilogie dramatică, intitulată sugestiv "Setea muntelui de sare". Titlul trilogiei este o *metaforă* care sugerează ideea că setea de adevăr, de cunoaștere și de comunicare este calea de care omul are nevoie pentru a ieși din absurdul vieții, din automatismul istovitor al existenței, iar cele trei drame care o compun sunt **meditații-parabole**, realizate prin *ironie artistică*.

Într-un interviu privind semnificația dramei, Marin Sorescu a declarat: "Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții".

Iona este **personajul principal și eponim** (care dă numele operei-*n.n.*) al dramei (omonime), pentru conturarea căruia Marin Sorescu folosește *tehnica modernă a monologului dialogat* sau *solidocviului* (monolog rostit în prezența sau absența altui personaj, de care se face abstracție-*n.n.*). Iona *se dedublează* pe tot parcursul piesei, dialogând cu sine însuși pentru a pune în valoare numeroase idei despre existența și destinul uman, prin exprimarea propriilor reflecții, opinii sau

concepții. Însuși dramaturgul precizează, în deschiderea piesei, această modalitate artistică, menționând: "Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și răspunde, se comportă ca și când în scenă ar fi două personaje. Se dedublează și se «strânge», după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice." Formula literară a solilocviului împletită cu influența biblică în conturarea personajului și cu tematica filozofică, atribuie dramei calitatea de **text aflat la graniță**, înscris în *neomodernismul literar*.

Eroul lui Marin Sorescu are la origine cunoscutul **personaj biblic Iona**, fiul lui Amitai, care fusese însărcinat în taină să propovăduiască, în cetatea Ninive, cuvântul Domnului, întrucât păcatele omenirii ajunseseră până la cer. După ce acceptă misiunea, Iona se răzgândește și, din poruncă divină, este înghițit de un monstru marin unde, după trei zile și trei nopți petrecute în pocăință, "Domnul a poruncit peștelui și peștele a vărsat pe Iona pe uscat".

Iona din piesă se deosebește de personajul biblic prin faptul că acesta din urmă este înghițit de chit ca pedeapsă, pentru că voia să fugă de o misiune, pe când eroul lui Sorescu, deși nu săvârșise niciun păcat, se află încă de la început "în gura peștelui" și nici nu are posibilitatea eliberării în fapt.

O primă definiție a lui Iona ar putea fi dată de *titlu*, interpretarea cuvântului format din particula "io" (domnul, stăpânul) și "na", cu sensul familiar al lui "ia", motivând, eventual, numele personajului.

Iona este un **personaj neomodernist**, care exprimă strigătul tragic al individului **însingurat**, neputința eroului de a se regăsi, de a înainta pe calea libertății și de a-și asuma propriul destin, raportul dintre individ și societate, dintre libertate și necesitate, dintre sens și nonsens, ca problemă filozofică existențială. În cele patru tablouri ale dramei, Iona apare într-o triplă ipostază: **pescar, călător și auditoriu**.

Iona este un **pescar ghinionist**, care, deși își dorește să prindă peștele cel mare, prinde numai "fâțe", iar atunci când vede "că e lată rău", își ia cu el un acvariu ca să pescuiască peștii.

care "au mai fost prinși o dată". *Interpretarea alegorică* s-ar putea referi la omul obișnuit care-și dorește izbânzi în viață, dar are parte doar de mici banalități, de bucurii cotidiene, de "fățe", pe care le multiplică pentru a-și alina insatisfacțiile. **Drama lui Iona** constă în neputința de a izbuti în viață, din care cauză se simte **un ratat, un damnat** și încearcă, strigându-se, să se regăsească, să se identifice **pe sine însuși**, cugetând, *prin solilocviu*, asupra relației între viața efemeră și moartea veșnică.

Protagonistul este **fascinat** de apa mării (ce ar putea semnifica viața) "plină de nade, tot felul de nade frumos colorate", care pot fi **capcanele sau tentațiile vieții**, atrăgătoare, fermecătoare, dar periculoase pentru existența umană. Visul oricărui om este să înghită una, pe cea mai mare, dar pentru Iona totul rămâne la nivel de **speranță**, pentru că "ni s-a terminat apa".

În finalul tabloului I, Iona este înghițit de un pește uriaș, cu care încearcă să se lupte, strigând după ajutor: "Eh, de-ar fi măcar ecoul!", sugerând **pornirea personajului într-o aventură a cunoașterii, într-o călătorie inițiatică de regăsire a sinelui**.

În interiorul *Peștelui I*, Iona vorbește mult, *logosul, comunicarea fiind expresia supraviețuirii*, "și-am lăsat vorbă în amintirea mea" ca "universul întreg să fie dat lumii de pomană". *Monologul dialogat* reliefează **drama** protagonistului, *accentele filozofice* definind **profunzime de gândire** prin exprimarea unor *idei existențiale* - "de ce trebuie să se culce toți oamenii la sfârșitul vieții" - ori *cugetări cu nuanță sentențioasă*: "de ce oamenii își pierd timpul cu lucruri ce nu le folosesc după moarte?".

Ca orice om, Iona dorește să se simtă **liber**, iar găsirea unui cuțit în burta peștelui îl determină să mediteze asupra lipsei de vigilență a chitului și consideră că "ar trebui să se pună un grătar la intrarea în orice suflet". De aici, reiese, *indirect*, ideea că omul trebuie să procedeze la o selecție lucidă a întâmplărilor, evenimentelor sau faptelor importante pentru el în viață. Cu o

înțelegere superioară dată de experiență, eroul exprimă un șantaj sentimental ("dacă mă sinucid?") cu **jovialitate și comprehensiune** (putere de pătrundere în esența lucrurilor-*n.n.*) pentru imprudența chitului, care e tânăr, "fără experiență", cuțitul sugerând o variantă, o cale de ieșire din această situație-limită și anormală: "sunt primul pescar pescuit de el".

Visător și dornic de a lăsa ceva în urma lui, Iona se simte ispitit să construiască "o bancă de lemn în mijlocul mării", pe care să se odihnească "pescărușii mai lași" și vântul, "construcția grandioasă", comparabilă cu "*un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului*".

Peștele I este înghițit de Peștele II și Iona se află într-o situație fără ieșire, cele două burți ale monștrilor marini constituind un dublu obstacol în calea libertății de exprimare și acțiune. Ideile asupra cărora meditează Iona în acest tablou se referă la viață, la **condiția omului în lume**, la **ciclicitatea existențială a vieții cu moartea**. Oamenii sunt copleșiți de problemele vieții și-și uită "frații", pierd din vedere faptul că sunt semeni, supuși aceleiași condiții de muritori, "neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ți mai vezi fratele" și ignoră sentimente profunde, relațiile firești cu cei apropiați etc.

Dornic de comunicare, Iona vorbește cu Pescarul I și Pescarul II, dorind să înțeleagă de ce suportă condiția umilă la care sunt supuși, considerând obligație căratul bânelor, dar nu primește niciun răspuns.

Singur cu propria conștiință, gândind ("stăteam gânduri întregi") și acționând solitar în lumea înconjurătoare, adresează o scrisoare mamei sale, pentru că "în viața lumii" există "o clipă când toți oamenii se gândesc la mama lor. Deși i "s-a întâmplat o mare nenorocire", Iona **iubește viața cu jovialitate și tristețe**, **ideea repetabilității existențiale** a omului fiind sugerată prin rugămintea adresată mamei: "Tu nu te speria numai din atâta și naște-mă mereu", deoarece "ne scapă mereu ceva în viață", totdeauna esențialul. *Replicile se succed cu vioiciune și amărăciune* în același timp, cu *tonuri grave sau ironice*.

Avid de libertate, Iona taie burțile peștilor până ajunge în gura “ultimului pește spintecat”, văzându-se la început numai “barba lui lungă și ascuțită [...] care fâlfâie afară”. Cu toate acestea, **nu este fericit**, pentru că “fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie”. Singur în pustietatea imensă, dar **dornic de comunicare și de a se face auzit**, Iona își strigă semenii: “Hei, oameni buni!”. Apar cei doi pescari care au în spinare bârnele și Iona se întreabă de ce întâlnește mereu “aceeași oameni”, sugerând **limita omenirii captive în lumea îngustată** “până într-atâta?”. Orizontul lui Iona se reduce la o burtă de pește, după care se zărește “alt orizont”, care este “o burtă de pește uriaș”, apoi “un șir nesfârșit de burți”, ilustrând similitudinea perspectivelor limitate ale oamenilor presați de împrejurările vieții.

Iona încearcă să-și “prezică trecutul”, **amintirile sunt departe, încetoșate** sugerând părinții, casa și poveștile copilăriei, școala și **încearcă să-și identifice propria viață**, pe care o vede “frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?”. Datorită rememorării principalelor repere ale vieții, Iona se regăsește pe sine, își amintește numele -“Eu sunt Iona”- simbolizând momentul de iluminare spirituală împlinită, ca o consecință a călătoriei inițiatice. Ca urmare, el constată că **viața de până acum a greșit drumul**, “totul e invers”, dar nu renunță, “plec din nou”.

Soluția de ieșire pe care o găsește Iona este aceea a spintecării propriei burți cu un gest rutinat, după ce tăiasse un șir nesfârșit de burți ale peștilor care se înghițiseră unii pe alții și care ar semnifica **evadare din propria carceră, eliberarea din propriul destin, din propria captivitate**.

Finalul dramei este o replică ce sugerează încrederea pe care i-o dă **regăsirea sinelui**, pentru că “e greu să fii singur”, simbolizând un nou început: “*Răzbin noi cumva la lumină*”. Acest ultim gest al lui Iona, de a-și spinteca propriul abdomen, poate fi un **gest reflex sau o sinucidere**, o părăsire voită a lumii înconjurătoare și o retragere în sine însuși, aceasta fiind unica salvare.

Metafora peștelui este viziunea centrală a piesei: în pânțele chitului, Iona se descoperă pe sine, ca ins captiv și rătăcit într-un labirint existențial, în care omul este vânat și vânător, condamnat la eterna condiție de prizonier (al vieții, al societății, al familiei, al propriului caracter, a propriei mentalități etc.). Iona este constrâns la exil în spațiul **singurătății absolute** și caută mereu comunicarea cu ceilalți, fiind preocupat de solidaritatea umană, de regăsirea sinelui în setea sa pentru libertatea de exprimare și de acțiune.

Gestul sinuciderii și simbolul luminii din final sunt o încercare de împăcare a omului singur cu omenirea întreagă, o salvare prin cunoașterea de sine, ca forță purificatoare a spiritului, ca o primenire sufletească.

Criticul literar, Nicolae Manolescu, în articolul intitulat sugestiv "Triumful lui Iona", interpretează *gestul personajului*, din *finalul piesei*, ca pe o salvare de sine, ca pe un alt început: "Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuțitului împotriva-și trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare - care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eșecului. Cum să nu se vadă cât de imensă, de copleșitoare, ca o iluminare născută din miezul ființei, este bucuria cu care Iona își spune cele din urmă cuvinte de încurajare, înainte de a înfrunta, încă o dată, destinul?. "Gata, Iona? (Își spintecă burta). Răzbim noi cumva la lumină". Adevărata măreție a lui Iona este de a fi luat cunoștință de sine, de forța sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt".

TEATRUL ABSURD POSTMODERN

“CAII LA FEREASTRĂ”

de Matei Vișniec

- perioada postbelică -

- piesă postmodernă -

- teatru absurd -

(după 1990)

Matei Vișniec s-a născut la **29 ianuarie 1956** la Rădăuți. A urmat cursurile Facultății de Filozofie și Istorie din cadrul Universității București, pe care a absolvit-o în anul 1980. Debutează ca poet și dramaturg încă din timpul studenției, publicând poezii în revista “Luceafărul” (1972) și scurte piese de teatru în almanahuri și reviste studențești. Debutul editorial a fost ca poet, cu volumul de poezii “La noapte va ninge” (1980), pentru care a primit Premiul pentru debut în poezie al Editurii Albatros. În 1984 primește Premiul Uniunii Scriitorilor pentru cea mai bună carte de poezie a anului, acordat pentru volumul “Înțeleptul la ora de ceai”.

În septembrie 1987 se stabilește la Paris, unde începe studii pentru susținerea doctoratului și din **1992** scrie piese de teatru în limba franceză. Este recunoscut ca un dramaturg important al epocii contemporane, piesele sale de teatru fiind reprezentate pe marile scene din Europe și America.

Piesele lui Matei Vișniec (n. **29 ianuarie 1956**) au vizibile similitudini cu teatrul absurd creat de Eugen Ionescu sau Samuel Beckett. Unele creații sunt parabole, dar altele, ca niște jocuri ale imaginației, pun în mișcare personaje energice, care fac mereu câte ceva important, fără să existe însă un subiect sau o acțiune anume. Alex. Ștefănescu, într-un articol publicat în

revista "România literară", consideră că lumea ilustrată de piesele lui Vișniec se constituie într-o adevărată "comedie a îndeletnicirilor omenești și îndeosebi a comunicării".

În piesa într-un act "Caii la fereastră", Matei Vișniec aduce în atenție tema războiului care distruge omul atât din punct de vedere psihic, cât și fizic, nejustificat și nemotivat. Războiul nu selectează victimele, el ucide fără să aleagă: "nu sunt identificați dreptii sau nedreptii, ci doar oameni care pier dintr-un motiv ignorat" (Valentin Silvestru).

Personajele au nume generice: Mesagerul, Mama, Fiul, Fiica, Tatăl, Soția, Soțul. Deoarece eroii nu sunt personalizați, nu au o identitate caracterială, autorul precizează într-o notă că cele trei personaje feminine (Mama, Fiica, Soția) pot fi interpretate de aceeași actriță, iar cele masculine (Fiul, Tatăl, Soțul) de un singur actor. Personajele sunt așadar numai simboluri care întruchipează Femeia și Bărbatul.

(Construcția subiectului)

În prima parte a piesei scena este în întuneric, un spot de lumină urmărește intrarea în scenă a Mesagerului, care bate toba anunțând evenimentele istorice ale anului 1699: ca urmare a încheierii păcii de la Carlowitz, mai multe teritorii au revenit țărilor învingătoare în război.

După plecarea Mesagerului, scena se luminează, decorul compunând interiorul unei camere sărăcăcioase, în care fotoliul și valiza jerpelite, precum și robinetul care curge continuu emană o atmosferă deprimantă. Această secvență a piesei se derulează în spațiul domestic, dialogul este incoerent, replicile sunt adesea clișee de limbaj și de gândire, sugerând astfel imposibilitatea de comunicare a oamenilor, precum și incapacitatea lor de a înțelege evenimente, fenomene profunde care determină existența umană. Mama se zbate într-o vizibilă neputință de a intui esența războiului, care nu este altceva decât iminența morții băiatului ei. Ea își pregătește fiul care urmează să plece pe front mai ales cu sfaturi banale, inutile, adesea absurde. Povețele materne constituie o adevărată comedie prin

zădărnicia lor, replicile Mamei, rostite pe un *ton sentențios și patetic*, referindu-se fie la banalul casnic - "Nasturii nu trebuie cusuți prea strâns. [...] Zahărul nu trebuie ținut niciodată în pungi de hârtie" -, fie sfaturi materne etice - "Ai grijă să nu faci firimituri. [...] Nu arăta cu degetul în sus, nu lovi cu pumnul în masă..." - fie referiri absurde de genul "Parcă am auzit căzând niște firimituri. [...] Este apă fiartă în frigider. [...] Bocancii nu trebuie lăsați murdari peste noapte că altfel îți cad în cap". Fiul, îmbrăcat în uniformă militară, stă la fereastră și privește fascinat "un cal roșu cu o pată neagră". El receptează absent sfaturile Mamei, fiind din ce în ce mai mult obsedat de calul misterios care "dă târcoale prin fața ferestrei", de parcă ar aștepta o trăsură, uitându-se țintă spre Fiu: "Oare cine se uită la mine mă vede?". Pe măsură ce momentul plecării Fiului la război se apropie, Mama devine mai agitată, replicile ei apropiindu-se de structura unei *tirade*, accelerând ritmul, vorbind din ce în ce mai tare, intrând parcă "într-o transă verbală". Mama îi oferă Fiului o cascadă de sfaturi incoerente și bizare, între care ideea că apa este un mediu periculos, sfârșind cu povața să se ferească de cai și să nu se gândească la calul roșu cu pata neagră. Constată panicată că Fiul a uitat să-și pună bocancii și îi aruncă unul câte unul pe fereastră.

Mesagerul intră cu un buchet de garoafe și cu bocancii atârnați de gât, prezentându-se concis: "Sunt omu' cu calu'". El este vesel și jovial, fiind convins că știe totdeauna cum să comunice veștile tragice, având tact și finețe, de aceea "Au fost economisite, dacă mă pot exprima așa, mii de lacrimi...". Garoafele, ca simbol al consolării familiei pentru tragedia războiului, o deprimă pe Mamă, de aceea Mesagerul pune florile într-o valiză "deja ticsită de garoafe", după care "închide valiza - clap! clap!". Acest gest este prezent în toate cele trei secvențe ale piesei, ca un *leitmotiv* ce ar putea semnifica faptul că războiul provoacă numeroase victime și multă suferință. Vestea că Fiul a murit în război o aruncă pe Mamă în culmea disperării și dorește să afle amănunte dacă a murit ca un viteaz în focul

luptei. Piesa este însă o pledoarie despre **antieroisism**, așa cum însuși Vișniec a mărturisit în caietul-program al spectacolului. Așadar, Fiul nu este un erou, el nu se bătuse "ca un leu", ba mai mult, nici nu știa să mânuiască o armă. Mesagerul afirmă că ceea ce știuse cel mai bine să facă Fiul fusese "să stea în poziția de drepti", pentru el un prilej de odihnă, de viață relaxată. La robinet curge "apă neagră", pe care Mama o ascultă ca să se liniștească. Printr-un *monolog*, Mama *rememorează* copilăria Fiului, "un copil ciudat și exemplar", apoi își amintește cât de apropiați se simțeau ei când ascultau cum curge apa la robinet: "Fiul meu știa cum să dea drumul la apă, în funcție de starea noastră sufletească... Dacă eram obosiți, lăsam numai mici picături să se prelingă din țeavă... Cu cât eram mai obosiți cu atât picăturile curgeau mai rar..."

Înainte de a muri, Fiul spusese numai "au", iar Mama presupune că l-a sfârtecat "vreun obuz rătăcit". Mesagerul neagă, mai ales că era în timp de pace și îi relatează că Fiul murise lovit "simplu, scurt, cu piciorul" de calul roșu "într-o însorită dimineață de duminică". În urma lui lăsase numai "cinci pachete de biscuiți" cazoni și nu avea mormânt, deoarece nu rămăsese niciun cadavru. Fiul fusese o fire blândă "ca o adiere de vânt" și pur și simplu dispăruse din Univers.

A doua parte a piesei este anunțată de Mesager care, luminat de un spot, bate toba anunțând evenimentele istorice ale anului 1745: ca urmare a încheierii păcii de la Breslau, mai multe teritorii au revenit țărilor învingătoare în război.

Dramaturgul precizează că personajul feminin devine acum Fiica, iar personajul Fiul devine Tatăl. Acesta din urmă, aflat într-un cărucior cu roțile, este foarte agitat și iritat, dorind să afle cine fusese la ei și de ce trântise ușa la plecare. Fiica încearcă să-l liniștească, explicându-i că nu-l poate scoate la plimbare pentru că plouă și "ruginește căruțul". Pentru Tatăl, Fiica are de data aceasta identitate, o cheamă Isabel, iar *dialogul* dintre cele două personaje conține **replici scurte**, majoritatea fiind alcătuite din **enunțuri interogative și exclamative**, în care

se manifestă *absurdul* discuției. Tatăl remarcase faptul că limba mică (orară) de la ceas este vizibil subțiată de minutar, semn că timpul pentru el nu mai are aceleași dimensiuni, se reduce considerabil. Amintindu-și de război, Tatăl se întristează că valorile se degradează, că meritele importante și apreciate cândva, lucrurile câștigate cu efort și sacrificiu deveniseră banale și nesemnificative pentru oameni: “Știi tu cât de greu se primea pe vremea aceea crucea cu patru colțuri? Astăzi toată lumea primește crucea cu două colțuri. [...] Știi tu cât de greu se primea pe vremea aceea crucea cu trei colțuri? Azi toată lumea primește crucea cu trei colțuri. [...] Știi tu cât de greu se primea pe vremea aceea crucea cu patru colțuri? La Trapezunt n-au scăpat decât vreo zece oameni și numai unul a primit crucea cu patru colțuri. Astăzi toată lumea primește crucea cu două colțuri.” Motivul apei revine, ca metaforă pentru viață. Tatăl scăpase din război înotând o noapte întreagă “printre cadavre umflate și buhăite”. Omul trebuie să învețe să se mențină la suprafață și să nu-i fie frică de apă: “Pentru un înotător cel mai grav lucru e să-i fie frică de apa adâncă”. Pentru a putea învinge în viață trebuie, “să bei toată apa în care urmează să înoți”. Numai parcurgând toate etapele existenței și trecând cu pricepere peste piedici poți deveni un om adevărat, un învingător: “Numai așa ajungi un bun înotător”.

Sosește Mesagerul care, pe lângă buchetul de garoafe, duce un fotoliu rulant deformat, de parcă ar fi trecut peste el un buldozer. El este un om cumsecade și foarte tonic, venit cu vestea bună că Tatăl era un adevărat erou pentru faptul că scăpase cu viață din război. Mesagerul are și o veste proastă, aceea că fiind unicul supraviețuitor, Tatăl înnebunise de singurătate. Nenorocirea însă era că îl urmărise calul “cu ferocitate, zi de zi, noapte de noapte” și, ca urmare, Tatăl avea nevoie acum de acest “fotoliu pe roțile”, pe care i-l dăruia regimentul, ca să se odihnească în el “până la sfârșit...”.

Fluxul memoriei se canalizează în acest tablou către amintirile pe care Fiica le are despre Tatăl său, care fusese “un

om bun” și necomunicativ, un om foarte singuratic: “Era atât de singur încât e de mirare că a putut să aibă copii...”.

Brusc, pe țeavă începe să curgă un jet de apă neagră, iar de afară se aud urale și muzică militară, semn că se întorc soldații eliberatori. Textul este aluziv, exprimând lășitatea oamenilor care dau năvală numai la victorie și la asumarea unor merite false, pentru că, în situații limită, sunt mai mulți oameni la împărțirea avantajelor decât participaseră concret la bătălie: “Uneori se întorc mai mulți decât au plecat... Numai că, din cauza înghesuiei nu se observă nimic”.

Ultima parte a piesei este marcată tot de apariția Mesagerului luminat de un spot, care bate toba anunțând evenimentele istorice ale anului 1815, când mai multe teritorii au revenit țărilor învingătoare în război. În rolul personajului feminin este Soția, iar personajul masculin este aici Soțul, care este particularizat prin nume (Hans). Se aude curgând dușul la baie, iar soția așază masa. Soțul iese din baie și, frecându-se puternic cu un prosop cazon, vrea cămașa militară și îl citează pe colonel, susținând ideea că omul trebuie să fie îmbrăcat corect pentru a putea aspira la victorie: “Și cine nu se gândește la victorie e un șarpe și un broscoi râios și patria până la urmă îi strivește!”. Din când în când se aude ușa de la intrare trântită puternic, ceea ce amplifică iritarea crescândă a Soțului. Tot ca un *leitmotiv*, ca și zgomotul făcut de poarta care se trânteste inexplicabil, este și permanenta citare a colonelului, pe care-l chema tot Hans. Prin acest pretext, se sugerează norme etice, sentințe referitoare la viața oamenilor. Astfel, ordinea trebuie respectată pentru a ajunge la victorie, curățenia pe dinafară și pe dinăuntru, pentru că numai astfel viața noastră poate “să fie lună”. Concepția despre război este idealizată: “Războiul purifică popoarele. Purifică sufletul! Sângele! În sfârșit se alege sămânța!... Aia bună... Aia care are dreptul să rămână... să fie... să rămână... să fie... Așa zice și colonelul nostru...”. Soțul cere, pe rând, toate obiectele din casă, toate paharele, toate sticlele goale, toată argintăria, supiera, sfeșnicele, scaunele,

tomberonul și coșul de rufe murdare, pe care le împarte în două tabere inamice de obiecte și, treptat, camera devine un câmp de luptă în miniatură. Soțul imaginând atacul final. Soția este puternic impresionată că fiul cel mare al doamnei Hilda a murit în război și comentează suferința mamei îndurerate. Soțul organizează obiectele și încearcă să găsească și să învingă dușmanul "scârbos și puhav, înveninat și înfricoșat" care se ascunsese de frică.

Când ușa se trănțește din nou cu putere, Soțul se repede pe trepte, "nebun de furie" și amenințător: "Am să-i omor! Am să-i omor! Am să-i omor pe toți!".

Urmează o pauză tensionată pentru Soția intrigată de absența prelungită a soțului. Apare brusc o mână cu un buchet de flori și își face apariția Mesagerul. În cealaltă mână el ține capătul unei funii, pe care o trage după el. Soția află că Soțul murise și se teme ca nu cumva să fi fost ucis de un cal și în timp de pace. Mesagerul îi relatează că el a murit tocmai când se pornise atacul final, "atacul victoriei". Aflându-se în primele rânduri, alerga cu drapelul fluturând și tot regimentul se luase după el. Deodată, Hans se împiedicase și căzuse, dar mulțimea nu mai putuse fi oprită, el fiind strivit chiar de tovarășii de arme: "Și ai lui l-au călcat în picioare". Soțul nu mai putuse fi ridicat de jos, pentru că nu mai rămăsese nimic din el: "Ce-a rămas din el e pe tălpile celor care l-au călcat". De aceea, Mesagerul adusese bocancii tuturor soldaților care călcaseră peste el - "Bocancii celor care l-au călcat" -, în total "zece mii de bocanci". Mesagerul trage funia de care sunt agățați, din loc în loc, bocancii desperecheați și introduce în scenă un morman de bocanci, care constituie mormântul Soțului: "Mormântul lui e acolo, pe tălpile bocancilor". Mesagerul o consolează pe Soție, o mângâie cu tandrețe și-i spune că și el se numește tot Hans. Din tavan coboară încet o cantitate mare de bocanci suspendați, care îi îngroapă puțin câte puțin pe Soție și pe Mesager.

(Semnificații)

Fiind o piesă într-un act, "Caii la fereastră" de Matei Vișniec nu este structurată în tablouri, acte și scene, dar se pot determina cu destulă ușurință *trei secvențe dramatice* care au aceleași elemente compoziționale: începutul fiecărei părți este marcată prin prezența Mesagerului care anunță câștigarea, de către țările învingătoare, a unor teritorii ca pradă de război, precum și buchetul de garoafe, ca un gest de consolare pentru pierderea suferită de familie și totodată un element definitoriu, simbolic pentru natura morții Bărbatului, care nu este provocată de arme sau împrejurări specifice războiului. Astfel, în prima parte, pe lângă garoafe, Mesagerul ține de după gât o pereche de bocanci și aduce vestea morții Fiului, care nu apucase încă să primească bocancii. În secvența a doua Mesagerul aduce cu sine, pe lângă buchetul de flori, "un fôtoliu rulant aplatizat parcă de un bulldozer", simbolizând nebunia Tatălui, consecință dramatică a războiului. Partea a treia ar putea ilustra o concluzie a ideii de război tragic și absurd, Mesagerul aducând în scenă zece mii de bocanci, toți având pe tălpi semnul morții.

Există în piesă și alte simboluri absurde, motive sugestive ori detalii neverosimile care nu au neapărat un rol în înțelegerea sensurilor piesei, ci pot constitui pur și simplu *mărci ale tragicului sau ale comicului în teatrul absurd*. Astfel, anunțul Mesagerului care și marchează compozițional cele trei părți ale piesei, *geamantanul plin cu garoafe*, care se închidea "clap! clap!", *apa neagră* de la robinet, *țeava defectă*, *caii*, *fereastră*, lipsa de comunicare între două personaje aflate în relație motivată, *replicile* locvace la unele personaje (Soțul) sau, dimpotrivă, laconice la altele (Fiica) creează *o atmosferă grotescă sau o altă lume în planul secundar al realității, repere specifice teatrului absurd*.

Titlul piesei "Caii la fereastră" se înscrie în simbolistica absurdă a piesei, caii ar putea semnifica elemente ale pericolului permanent care pândeste omul, pe care nimeni nu-l bănuiește și de aceea nu se poate feri și proteja. Cele două spații evidente în

piesă, spațiul casnic și spațiul războiului, ar putea simboliza cele două stări ale existenței umane, cel interior și cel exterior. Legătura dintre cele două lumi se realizează prin intermediul ferestrei: "ferestrele reprezintă o posibilitate sigură de a lua legătura cu realitatea". Teamă instinctivă a Fiului este sugerată la începutul piesei, când uimirea de a vedea, de la fereastră, "un cal roșu cu o pată neagră", viziune care devine obsedantă: "Calul s-a întors. Am impresia că dă târcoale prin fața ferestrei. Se poate așa ceva? [...] Calul e nebun, mă crezi? Se uită mereu în spate de parcă ar aștepta o trăsură. [...] Calul s-a oprit și se uită drept încoace. Oare trebuie să închidem fereastra?". Calul îl fascinează și, deși este conștient că poate fi un pericol, se simte irezistibil atras de acesta. Poate, într-o altă interpretare, calul sugerează destinul implacabil, care-l atrage pe om în mod misterios și irezistibil, de aceea Mesagerul se recomandă aluziv: "Sunt omu' cu calu' ". Fiul murise "lovit simplu, scurt, cu piciorul" de calul cel roșu, de care el se apropiase, atras ca de un magnet, deși fusese prevenit să stea departe de aceste animale.

Fascinația pentru cai este ilustrată și în secvența a doua, fiind posibilă aceeași interpretare a unui pericol iminent, care ar putea fi războiul, destinul implacabil sau orice altă circumstanță amenințătoare ce pândeste omul și acesta nu poate sau nu știe să se împotrivească. De aceea, probabil, Mesagerul o sfătuiește pe Fiică: "Feriți-vă, domnișoară, să mai priviți caii. Nu mai sunt caii de altădată. Acum au devenit răzbunători și lacomi. Rătăcesc peste tot și pândesc pe sub uși și pe la ferestre". Fiica reacționează temător, conștientizând limitele umane, neputința indivizilor de a se feri: "Ce trist! Oare chiar în momentul acesta suntem pândiți?".

Limbajul artistic contribuie la desăvârșirea atmosferei de tragi-comedie absurdă, atât prin *șablonizarea replicilor*, cât și prin *incoerența dialogului*. *Automatismele de limbaj* se manifestă mai ales în situații derizorii, replicile având un ton *sentențios și patetic*. Astfel, în prima parte a piesei, Mama rostește sfaturile către Fiu ca pe niște revelații, ca pe adevărate

maxime și sentințe inedite: "Fularul trebuie să fie lung și îngust... Numai așa se poate înfășura corespunzător în jurul gâtului... Gulerul trebuie să fie moale și cald... Nu vorbi niciodată cu vântul în față. [...] Nu umbla desculț pe ciment... Nu adormi cu gura deschisă..."

Dialogurile generează adesea un comic absurd, incoerența și lipsa de comunicare dintre personajele aflate, adesea, într-o situație dramatică.

Matei Vișniec a fost atras de statutul de învins al omului, fiind interesat mai ales de mijloacele de supraviețuire a acestuia: "Am trăit într-o lume de învinși și am învățat să descifrez angoasele acestora, stratagemile lor pentru a supraviețui, sufletul lor obosit. Am fost totdeauna mai fascinat de învinși decât de învingători; [...] Universul pieselor mele se situează la frontiera dintre grotesc și poezie, aceste două forțe care organizează întregul timp al existenței noastre, de o manieră câteodată atât de discretă că îmbătrânim fără măcar să le observăm".

FORME ALE ISTORIEI ȘI CRITICII LITERARE

- studiu de caz -

Arta literaturii se definește, în principal prin trei domenii de specialitate, care complinesc studiul acesteia: *teoria literaturii* (structura compozițională a operei), *istoria literaturii* (analiza operelor de din punct de vedere diacronic, precum și a apartenenței la curenți sau mișcări de idei) și *critica literară* (aprecierea valorii operei prin cercetarea reperelor artistice).

La Iași, în data 30 ianuarie 1840, Mihail Kogălniceanu (1817-1891) înființează prima revistă literară, care să se îndeletnicească doar “cu producții românești, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune”, cu scopul declarat ca “românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți” și a intitulat-o sugestiv “Dacia literară”. În programul revistei, “Introducere...”, apare pentru prima oară, în mod explicit, *conceptul criticii obiective*, criteriu necesar în aprecierea operelor naționale care trebuia “să fie bune”: “*Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana*”. Se poate afirma, așadar, că “întemeietorul spiritului critic” este Mihail Kogălniceanu.

*

Născut în anul apariției primei reviste literare, 1840, Titu Maiorescu (1840-1917) înființează, tot la vârsta de 23 de ani, câți avusese Kogălniceanu, Societatea “Junimea”, grupare culturală cu un rol decisiv în evoluția literaturii române.

Opera critică a mentorului junimist militează pentru două domenii ale culturii române: **limba și literatura**.

*În privința *limbii române*, Titu Maiorescu este cel dintâi care, în studiul "*Despre scrierea limbei române*" (1866), stabilește principalele reguli ortografice, adoptate și oficializate în cele din urmă și de Academia Română. În articolul "*Neologismele*" (1881), fundamentează principiul îmbogățirii limbii prin împrumuturi din alte limbi: între un cuvânt românesc și unul slavon, trebuie ales și păstrat cel autohton; să fie preferate pentru adoptarea în vocabular cuvintele de origine latină; dacă nu există deloc în limba română un cuvânt, el poate fi împrumutat, dar numai din limbile romanice și, de preferință, din limba franceză.

**Critica literară* severă și intransigentă pe care Titu Maiorescu a impus-o la "*Junimea*" și "*Convorbiri literare*" a avut efecte incontestabile în evoluția literaturii române, prin promovarea și susținerea veritabilelor talente scriitoricești, dar mai ales prin descoperirea elogioasă a marilor clasici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale și Ioan Slavici. Rigurozitatea criticii are ca fundament valoarea literară a operei și excluzând strict aprecierea că este una românească: "pentru noi patriotismul nu poate fi identic cu imperfecțiunea, și o lucrare slabă nu merită laudă prin aceea că era românească".

● Un prim studiu intitulat "O cercetare critică asupra poeziei noastre de la 1867" dă *definiția poeziei* (valabilă și astăzi), stabilind principalele condiții pe care aceasta trebuie să le îndeplinească: "*Poezia, ca toate artele, e chemată să exprime frumosul; în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi și cea mai mare diferență între adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă.*"

Cele două condiții, una materială (*forma*) și alta ideală (*conținutul*) se definesc astfel:

a) condițiunea materială a poeziei: "*Prima condițiune, dar o condițiune materială sau mehanică pentru ca să existe o*

poezie în genere, fie epică, fie lirică, fie dramatică este ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului și tocmai prin aceasta poezia se deosebește de proză ca un gen aparte, cu propria sa rațiune de a fi”.

b) condițiunea ideală a poeziei: *“Idea sau obiectul exprimat prin poezie e totdeauna un simțământ sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicare practică. Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia sunt obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica sunt obiecte ale științei și niciodată ale artelor”.*

● Articolul intitulat *“Direcția nouă în poezia și proza română”* (1872) se îndreaptă împotriva literaturii false, golite de conținut, mimând fără discernământ cultura occidentală. Maiorescu susține promovarea unei noi direcții prin care să se manifeste simțământul natural, înțelegerea ideilor și, totodată, “păstrarea și chiar accentuarea elementului național”. Criticul îi citează, ca pilde poetice, pe Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu, susținând că “trebuie să înălțăm poporul nostru din toate puterile până la înțelegerea aceluia grad și a unei organizări politice potrivite cu el”, fiindcă au fost preluate prea multe aspecte din viața statelor europene.

● În studiul *“Comediile d-lui I.L. Caragiale”* (1885), Maiorescu pledează pentru valoarea incontestabilă a operei marelui dramaturg, argumentând că piesele sunt inspirate din realitatea vremii și aduc “pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi, cu deprinderile lor, cu expresiile lor [...] în situațiile anume alese de autor [...] într-o adevărată caricatură a culturii moderne”.

● În articolul *“Poeți și critici”* (1886), Maiorescu distinge *subiectivismul și individualitatea* artistului, respingând ideea că niciun scriitor nu poate deveni critic literar și invers, întrucât există o incompatibilitate între aceste două preocupări literare.

● În lucrarea *“Eminescu și poeziile lui”*, Titu Maiorescu intuiește geniul eminescian îndată după apariția a numai trei

poezii: "Venere și Madonă", "Epigonii" și "Mortua est". El apreciază bogăția de idei și forma artistică a poeziei eminesciene ca fiind sub semnul perfecțiunii, afirmând că "literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui". Maiorescu dezvăluie cu satisfacție apropierea versului eminescian de cel popular, remarcând în mod deosebit rima surprinzătoare prin noutate și originalitate. Impresionat de "covârșitoarea inteligență careia nimic din ce-și întipărea vreodată nu-i scăpa", Maiorescu vede în Eminescu "un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene".

Titu Maiorescu scrie și alte studii importante de critică literară despre **Andrei Mureșanu**, care, deși a creat mai multe versuri, nu a publicat decât o singură poezie, "Deșteaptă-te, române!", dar aceasta a "devenit populară și a rămas cunoscută de toată lumea română"; despre **Octavian Goga**, al cărui volum de "Poezii" din 1905 îl propune pentru premiere la Academia Română; despre **Ioan Slavici**, ale cărui nuvele îi provoacă bucuria că "tânăra literatură română a fost în stare să dea bătrânei Europe prilejul unei emoțiuni estetice din chiar izvorul cel mai curat al vieții sale populare".

Literatura română îi datorează lui Maiorescu formarea și operarea unui spirit critic și estetic de mare valoare, cu care puțini se pot asemăna în vigoare, concizie și claritate a exprimării, fără exagerări sau părtiniri, cu o intuiție uimitoare a depistării talentelor veritabile și infailibile. Rolul lui Titu Maiorescu în cultura română este subliniat și de Nicolae Manolescu: "Maiorescu nu transmite cuvinte, ci Cuvântul, nu idei, ci Ideea [...]. El n-a făcut critică [...] în înțelesul nostru de astăzi: a creat critica".

*

Eugen Lovinescu (1881-1943), discipol al lui Titu Maiorescu, înființează revista și cenaclul literar "*Sburătorul*", prin care fundamentează modernismul românesc și conferă criticii literare autoritate sobră și intransigentă, în linia predecesorului său: "Critica nu e posibilă decât odată cu

dezvoltarea sentimentului exercitării unei profesii, cu tot ce conține ea ca obligație morală.”

Criticul a debutat cu o atitudine antisămănătoristă și antisimbolistă, iar ca adept fidel al spiritului maiorescian susține dreptul tuturor claselor sociale de a fi reflectate în literatură, având în vedere mai ales reprezentarea burgheziei aflate în plin progres și afirmare culturală.

Un prim obiectiv a fost promovarea tinerilor scriitori și a unei tendințe moderniste în literatură și s-a realizat prin publicarea creațiilor lui Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Ilarie Voronca, Anton Holban, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu etc.

Primele lucrări doctrinare păstrează *rigorile criticii maioresciene*, dominate de scepticism - “*Pași pe nisip*” (1906) și “*Critice*” (1910)-, dar principalele opere de critică și estetică ale lui Eugen Lovinescu sunt “*Istoria civilizației române moderne*” în trei volume - 1924-1925 și “*Istoria literaturii române contemporane*”, în cinci volume - 1926-1929. Un loc aparte îl ocupă monografiile de scriitori - “*Grigore Alexandrescu. Viața și opera lui*” (1910), “*Costache Negruzzi. Viața și opera lui*” (1913), precum și studiul “*Titu Maiorescu*” în două volume (1940).

Inițiator al curentului modernism, Lovinescu fundamentează teoria sincronismului (formulată în “*Memorii*”), prin care pledează pentru dezvoltarea fondului spiritual în literatură la nivel european, proces cultural cunoscut și sub numele de “*europenizarea literaturii române*” prin: tema citadină, romanul de analiză psihologică, evoluția prozei de la subiectiv la obiectiv și a poeziei de la epic la liric, intelectualizarea scriitorilor etc.

Eugen Lovinescu *polemizează* cu Nicolae Iorga și Garabet Ibrăileanu, susținători ai sămănătoriștilor și poporaniștilor epocii, pledanți pentru o literatură cu temă rurală care să reflecte simpatia exagerată pentru țărani, în timp ce criticul obstina pentru modernizarea literaturii române prin

crearea prozei obiective, a prozei de analiză psihologică, precum și conturarea personajului intelectual, mult mai interesant prin "speculațiile intelectuale și sentimentale, jocurile complexe de sentimente".

Apariția romanului "Ion" de Liviu Rebreanu a însemnat o adevărată izbândă pentru literatura română, Eugen Lovinescu fiind de-a dreptul entuziasmat, întrucât această **proză obiectivă**, chiar dacă avea temă rurală și personajele erau țărani, a constituit **primul roman modern** înscriindu-se în direcțiile de **sincronizare** a literaturii române cu cea europeană.

În "Istoria literaturii române moderne", Eugen Lovinescu acordă un capitol întreg prozatorului Liviu Rebreanu, considerat creatorul romanului românesc modern în literatura română datorită apariției primului roman obiectiv ("Ion") și a primului roman de analiză psihologică ("Pădurea spânzuraților"). Sub titlul "**Creația obiectivă: L.Rebreanu: Ion**", Lovinescu face o analiză critică primei opere cu adevărat obiective din literatura română, începând cu afirmația că apariția romanului "Ion" "**rezolvă o problemă și curmă o controversă**". Se stinge astfel polemica literară purtată cu tradiționaliștii, problema care se rezolvă fiind **obiectivarea prozei** literare românești.

Lovinescu apreciază că romanul "Ion" este realizat după "formula marilor construcții epice", organizat în jurul "unei figuri centrale, al unui erou frust și voluntar, al lui Ion" și ilustrează "viața socială a Ardealului" stratificată, de la "vagabond" până la administrația ungară și alegerile de deputați. Criticul **compară** personajul lui Rebreanu cu țăranii lui Balzac și Zola, spunând despre Ion că este "*expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă*". **Comparația critică** se îndreaptă în continuare către Molière, criticul român găsim o asemănare între cei doi scriitori în ceea ce privește dominarea personajelor de o singură mare pasiune: "În sufletul lui Ion există o luptă între

«glasul pământului» și «glasul iubirii», dar forțele sunt inegale și nu domină decât succesiv.” O **analiză comparativă** face criticul între croul lui Stendhal, Julien Sorel, și Ion, în ceea ce privește procedeul folosit pentru atingerea scopului: amândoi se slujesc de femeie “ca de o treaptă necesară”, ea fiind numai “un obiect de schimb în vederea stăpânirii bunurilor pământești”. Exegetul caracterizează atent și minuțios protagonistul lui Rebreanu, considerând că are un suflet “simplu, frust și masiv”, că iubește pământul “cu ferocitate”, ajungând la elogiul că Ion este “poate mai mare ca natura”.

În strădania de modernizare a prozei, Eugen Lovinescu susține cu fermitate legea sincronismului prin urbanizarea tematicii, prin personajul intelectual sau locuitor al orașului. Astfel, primește cu enormă satisfacție creația obiectivă de analiză psihologică a Hortensiei Papadat-Bengescu în ciclul Hallipilor, pe care-l apreciază ca pe o “mare frescă a vieții noastre orășenești”, constituind un prim pas spre o nouă literatură română.

Clasificarea liricii în “poezie lirică”, “poezie epică” (proza narativă), “poezia dramatică”, a avut în vedere criterii conforme cu fiecare gen literar, iar în analizele din cele zece volume de “Critice”, Lovinescu apreciază, de pildă, poezia lui Octavian Goga și Ion Pillat, dar respinge ca “minoră” creația lui Șt.O.Iosif, precum și pe aceea a lui Ion Minulescu, pe care o etichetează ca fiind lipsită de “profunzime și viață interioară”, cu un vers “declamator, larg și adesea gol”.

Critica lui Eugen Lovinescu s-a situat într-un **plan moral superior**, întrucât el a privit această activitate ca pe o **veritabilă vocație**, în care trebuie să existe **probitate profesională, responsabilitate și obiectivitate**, fără concesi de valoare sau favoruri emoționale.

Opera fundamentală de critică a lui Eugen Lovinescu este “**Istoria literaturii române contemporane**”, lucrare elaborată în patru volume, al cincilea, rezervat teatrului, a rămas nepublicat: “Evoluția ideologiei literare” (1926), “Evoluția criticii literare” (1926), “Evoluția poeziei lirice” (1927), “Evoluția poeziei epice” (1928).

În "Istoria literaturii române" (1991), criticul Ion Negoitescu analizează activitatea literară a lui Eugen Lovinescu, despre care al cărui spirit analitic afirmă: "În profunzimile ei, critica lui E.Lovinescu este însă opera unui artist, a cărui extraordinară conștiință estetică a fost dublată de o neobișnuită sensibilitate morală, ce l-a obligat să se justifice prin scrieri teoretice."

*

În perioada interbelică, de mare efervescență culturală, s-au ivit importanți critici, esești și istorici literari, între care **Tudor Vianu (1897-1964)**, pe care Eugen Lovinescu îl prețuia atât de mult încât îl considera un succesor. Tânărul a preferat însă o evoluție complexă, afirmându-se cu studii savante în diverse domenii ale culturii: estetică, filozofia culturii, istoria literaturii, arte plastice și chiar cinematografie. În zona literaturii, a elaborat lucrări despre poeți, pe care le-a grupat în volumul "*Studii de literatură română*" (1965) și în lucrarea "*Istoria literaturii române moderne*" (1944), scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. Preocuparea evidentă pentru stilistică și analiza operelor din punct de vedere al limbajului artistic se manifestă cel mai pregnant în activitatea culturală a lui Tudor Vianu, prin publicarea volumelor: "*Despre stil și artă literară*" (1965), "*Studii de stilistică*" (1968). În capitolul introductiv din "*Artă prozatorilor români*" (1921), intitulat "*Dubla intenție a limbajului și problema stilului*" Tudor Vianu relevă funcțiile limbii, cea *tranzitivă*, de transmitere a informației, când vorbitorul «comunică» și cealaltă, *reflexivă*, când cel care vorbește se destăinuie, își dezvăluie intenții, atitudini, sentimente, adică «se comunică». Astfel, limbajul științific are funcție tranzitivă, iar cel poetic se caracterizează prin valoare reflexivă în cel mai înalt grad.

*

Șerban Cioculescu (1902-1988) se preocupă de analiza fenomenului literar imediat, în studiile: *"Aspecte lirice contemporane"* (1942) și *"Aspecte literare contemporane"* (1972). A fost interesat de poezia lui Tudor Arghezi (*"Introducere în poezia lui Tudor Arghezi"*, 1946), precum și de monografia clasicului Caragiale (*"Viața lui I.L. Caragiale"*, 1940). Ca particularitate a criticii, Cioculescu are în vedere numai criteriul estetic, pentru a evita confuzia de valori, această concepție fiind folosită în apărarea înflăcărată a liricii argheziene, acuzată de "imoralitate" și vulgaritate.

*

Pompiliu Constantinescu (1901-1946) a fost criticul care s-a distins prin spiritul "cel mai obiectiv și mai imparțial" privind interpretarea operelor în cronicile literare apărute în diverse publicații și adunate, postum, în cele șase volume de *"Scrieri"*. Dominate de bună-credință și fără niciun fel de părtinire, judecățile critice apreciază câteva dintre talentele de la "Gândirea", deși este un adversar declarat al gândirismului și nu ezită să semnaleze carențe ale operelor promovate de cenaclul "Sburătorul", din care făcea și el parte. În studiul *"Considerații asupra romanului românesc"*, criticul optează pentru romanul realist, fiind de părere că această specie este "o geometrie în spațiul sufletului românesc, pe când poezia e o serie de proiecții de suprafețe concurent originale", iar romanul de analiză psihologică este considerat forma cea mai înaltă a evoluției literare, instrument de adâncire în "misterul eului uman".

*

Perpessicius (1891-1971), pseudonimul numelui adevărat, *Dumitru Panaitescu*, a fost mai întâi un poet de mare sensibilitate, care a intelectualizat emoția în volumele de versuri *"Scut și targă"* (1926) și *"Itinerar sentimental"* (1931). Sensul cuvântului "perpessicius" este "cel obișnuit cu suferința", ceea ce-l definește ca suflet delicat, "bolnav de urbanitate" și cu certă vocație lirică. În ipostaza de critic, Perpessicius a publicat cronici în diverse periodice, pe care le-a adunat în cinci volume

de *"Mențiuni critice"* (1928-1946), iar studiile lui sunt elaborate într-un stil livresc, el însuși fiind un "fin și universal erudit". "Nimeni nu ne-a dat o interpretare mai atrăgătoare" despre lirica lui Lucian Blaga, iar "arta critică a lui Perpessicius cucerește deopotrivă prin împletirea spiritului umanist - aluzii experte la miturile greco-romane - cu trimiteri de familiar la literele moderne de peste hotare" (I.Negoîtescu). Ceea ce-i aduce lui Perpessicius un merit cu totul aparte între criticii români este calitatea de editor al operei eminesciene.

*

Vladimir Streinu (1902-1970) a fost coleg de facultate cu Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu și a promovat, în perioada interbelică, judecata estetică pentru creațiile literare. Respinge cu fermitate confuzia de valori, considerând ca singur criteriu de cunoaștere, rațiunea. Studiile critice au fost adunate în *"Pagini de critică literară"* și se referă mai ales la literatura apărută în perioada 1930-1946, cu predilecție la poeți, iar observația lui, de mare finețe, se axează pe o anumită creație și mai puțin pe întreaga operă a autorului. În *"Clasicii noștri"* (1943) acordă pagini importante unor scriitori de valoare ai literaturii române, între care: Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă și Coșbuc.

*

George Călinescu (1899-1965) este o personalitate plurivalentă a culturii române, de formație enciclopedică, tipul scriitorului total: critic și istoric literar, eseist și estetician, prozator și poet, dramaturg și publicist.

Debutază cu versuri la "Universul literar" și "Sburătorul", fiind foarte apreciat de Eugen Lovinescu, care afirma: "Domnul Călinescu este mintea cea mai ascuțită a generației de astăzi. Am credința că mă va continua în critica literară", fapt pe care, în anul 1928, Călinescu însuși îl va confirma: "S-a isprăvit - e de neînlăturat - sunt critic".

Conștient de propria-i valoare, G.Călinescu se înscrie singur în nemurire:

“Nu voi pieri de tot, prin ce am scris și am cântat
Îmi va rămâne chipul sculptat într-un bazalt”.

Cea mai importantă scriere a lui George Călinescu este **“Istoria literaturii române de la origini până în prezent”**, lucrare monumentală, unică în peisajul literaturii române și concepută inițial în două volume, devine, așa cum afirmă Călinescu, “un singur volum compact ca o enciclopedie”, având peste o mie de pagini. La **15 aprilie 1941** George Călinescu anunță finalizarea volumului, a cărei tipărire are loc în luna **iulie**, când, impresionat de valoarea lucrării, Al. Rosetti îi scrie autorului: “Am volumul d-tale pe masă! [...] Recitesc acum ici și colo pasaje care mă încântă. Dar, de abia acum, realizez că ești un monstru (în sens etimologic!). Atâtea pagini! Atâta muncă! Clipe, zile, ore, ani! Ce forță! Ce facultate! Ce ușurință de a scrie! Și nicăieri oboseală, nici plictis... Dar ce fel de om ești D-ta?” Lucrarea a fost întâmpinată cu entuziasm de toți literații epocii și a rămas un studiu de referință și o autoritate critică de necontestat și în zilele noastre. Realizată cu o exigență meticuloasă, lucrarea începe cu un capitol despre formarea limbii române și valorile expresive ale limbajului, continuă cu primele cărți bisericești traduse, urmând cronicarii moldoveni și munteni, preromanticii, până la scriitorii tineri din perioada apariției lucrării: Mircea Eliade, A.Holban, Ion Vinea, Ion Barbu etc. Călinescu a reușit să sintetizeze cartea într-un eclatant *Compendiu*, publicat în **1945**. “Opera, unică nu numai la noi, dar și în lume, n-a fost scutită [...] de atacuri furibunde, de proteste violente, de acuzații vehemente, ecourile dăinuind până astăzi [...] operă de geniu, care nu apare decât o dată pe secol și poate că o singură dată într-o cultură”. (Al.Piru)

Primul studiu care a atras atenția a fost *“Viața lui Mihai Eminescu”* (1932), urmat de *“Opera lui M.Eminescu”* (1936)

și *"Viața lui Ion Creangă"* (1938). Dar meritul incontestabil al criticului constă în strădania de a scoate la iveală *creații eminesciene necunoscute, inedite*, pe care le-a strâns într-o carte de *"Poezii postume"*. A realizat monografii în care uimesc detaliile biografice, amploarea și finețea analizei operelor, fiind adevărate modele ale genului: *"Nicolae Filimon"* (1959), *"Gr. Alexandrescu"* (1962). Propriile criterii de apreciere estetică le-a făcut publice într-un studiu intitulat *"Principii de estetică"* și publicat în 1939, iar alte lucrări de estetică se referă la *"Impresii asupra literaturii spaniole"* (1946) și *"Estetica basmului"* (1965).

*

Alexandru Piru (1917-1993), critic și istoric literar, debutează editorial cu studiul *"Viața lui G. Ibrăileanu"* (1946), urmată de *"Opera lui G. Ibrăileanu"* (1959). Discipol înfocat al lui George Călinescu, devine un critic și istoric literar de mare valoare printr-un evident talent de interpretare și formulare a opiniilor. Înzestrat cu spirit de sinteză și simț al înefabilului, creează ampla lucrare *"Istoria literaturii române de la origini până în 1830"* (1977), pe care o completează și o publică în 1981 sub titlul *"Istoria literaturii române de la început până azi"*. Opera lui este prețuită și pentru studiile monografice ale mai multor scriitori: *"I. Eliade Rădulescu"* (1971), *"Introducere în opera lui Vasile Alecsandri"* (1978), *"Liviu Rebreanu"* (1965), *"C. Negruzzi"* (1966), *"Poezii Văcărești"* (1967). Romanul *"Cearta"* (1969), precum și creațiile lirice din *"Jurnalul literar"* confirmă aptitudinea literară a criticului.

*

Ovid S. Crohmălniceanu (1921-2000), pseudonimul lui *Moise Cohn*, se afirmă prin recenzii de carte pe care le publică în revista *"Lumea"* (1945), aflată sub conducerea criticului George Călinescu, fiind o importantă voce critică a perioadei. În 1963 apare excelenta lucrare *"Istoria literaturii române între*

cele două războaie mondiale” și este realizatorul primului studiu despre expresionism, *“Literatura română și expresionismul”* (1971). Înzestrat cu o fantezie scriitoricească infailibilă, Crohmălniceanu scrie proză literară SF, constând din povestiri și nuvele adunate în volumele: *“Istorii insolite”* (1980) și *“Alte istorii insolite”* (1986) cu mare succes de public și de critică. Ancorat în “critica de întâmpinare”, interpretează numeroase noi apariții literare ale tinerilor scriitori, în articole pe care le adună în volumele: *“Pâinea noastră cea de toate zilele”* (1981) și *“Al doilea suflu”* (1989).

*

Adrian Marino (1921-2005) este critic, istoric și teoretician al literaturii române și laureat al Premiului Herder (1985). Între 1944-1947 îndeplinește funcția de asistent la catedra de Istoria literaturii române din cadrul Universității București, condusă de George Călinescu, dar relațiile cu acesta nu au fost prea cordiale. În această perioadă redactează cele două volume despre Macedonski, *“Viața lui Alexandru Macedonski”* și *“Opera lui Alexandru Macedonski”*, pe care le publică în 1965, fiind probabil inspirate, ca idee, din volumele lui Călinescu despre Eminescu. Arestat în 1949 sub acuzația de multiplicare și difuzare de texte ale Tineretului Universitar Național Țărănist, este eliberat în 1957 și deportat în Bărăgan până în 1963. Din 1969 a fost reabilitat politic și juridic, apoi repus în toate drepturile. În anii 1971 și 1972 Adrian Marino face o specializare în Elveția și conduce prima revistă de studii literare în limbi străine de largă circulație, *“Cahiers roumains d’etudes literaires”*. O altă premieră este scrierea unei cărți bilingve (română/franceză) despre Mircea Eliade, intitulată *“Hermeneutica lui Mircea Eliade”* (1980). Lucrarea de referință și reprezentativă pentru intelectualul Adrian Marino este *prima enciclopedie românească literară completă*, elaborată în 16 ani și 7 volume, apărute între 1992-2003, sub titlul *“Biografia ideii de literatură”*.

*

Nicolae Manolescu (n.1939), academician, critic literar, editorialist, profesor universitar, eseist, istoric literar, debutează în descendența critică a lui George Călinescu, prin lucrarea *"Literatura română de azi"* (1965), scrisă în colaborare cu D.Micu. Noutatea judecății critice excelează încă de la început prin opinii incitante exprimate cu "inteligentă superioară [...], cu pană elegantă și alertă, cu dar al formulării", contribuind astfel la "discreditarea imposturii, la impunerea valorilor autentice". (Dumitru Micu)

În studiul *"Romantism: M.Eminescu"* (1987), exegetul consideră romantismul formula literară cea mai apropiată de spiritul românului, menționând câteva considerații critice despre lirica eminesciană, pe care le comentează în viziune proprie. Paralela dintre poezia "O, rămâi..." a lui Eminescu și "Plumb" de Bacovia duce la concluzia că "ambiguitatea contextuală, absentă la Eminescu, joacă în schimb un rol considerabil în poezia modernă". Despre Titu Maiorescu, Nicolae Manolescu afirmă că atunci când militează pentru "adevăr", criticul junimist își dezvăluie spiritul religios, de aceea "structura multor discursuri devine polemică", opinii exprimate în *"Contradicția lui Maiorescu, 1970"*. O altă monografie-eseu, relevând un punct de vedere inedit și cu totul surprinzător este *"Sadoveanu sau utopia cărții"*, publicat în 1976.

O lucrare de referință pentru critica românească este ampla sinteză *"Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc"* (vol.I-III, 1980-1983): "Am încercat să ofer în «Arca lui Noe» un tablou tipologic și istoric al romanului românesc". Manolescu propune o nouă clasificare a tipurilor de roman, preluând termeni din arhitectura grecească:

**romanul doric* definește romanul obiectiv, cu narator omniscient și narațiune la persoana a III-a, exemple: "Mara" de Ioan Slavici, "Ion" de Liviu Rebreanu, "Moromeții" de Marin Preda;

**romanul ionic* preia tiparul romanului subiectiv, de analiză psihologică, în care naratorul-personaj relatează la persoana I propria viziune despre evenimente, fapte, întâmplări: “Maitreyi” de Mircea Eliade, “Patul lui Procust” de Camil Petrescu;

**romanul corintic* se referă la structura ludică, în care se manifestă inspirația mitică și structura simbolistică a romanului: “Craii de Curtea-Veche”, de Mateiu Caragiale, “Creanga de aur” de Mihail Sadoveanu, “Cartea Milionarului” de Ștefan Bănuțescu.

În 2002, publică la Editura Aula *trei volume* de critică literară, sub titlul “*Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*”, fiecare dintre ele referindu-se la alt domeniu literar: “*Poezia*”; “*Proza, teatrul*”; “*Critica, Eseul*”. Într-un interviu acordat criticului Daniel Cristea-Enache în august 2003, Nicolae Manolescu afirma: “*Rămân ce-am fost: un impresionist. Metodele în critică vin și trec, impresiile noastre subiective se dovedesc autentice și vii. Greșite, uneori, dar adevărate. Naive, alteori, dar oneste. Prefer să «ratez» într-o critică fără metodă decât să «câștig» într-o metodă fără critică. Asta nu înseamnă că n-am fost ispitit și eu de teorii, de metode și chiar de mode. Există un progres al instrumentarului critic, al tehnologiei, cum se zice astăzi, pe care nu-l putem refuza. Dar, dincolo de instrumente, sunt totdeauna talentul, harul, geniul (când e!).*”

În 1990, publică primul volum al lucrării “*Istoria critică a literaturii române*”, care pornește de la Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung și se oprește la romantismul timpuriu și literatura pașoptistă (B.P.Hasdeu și Al.Odobescu), capitolul ultim fiind dedicat romanului pașoptist. Al doilea volum apare în 1999, prima parte intitulată “*Poeți romantici*” cuprinzând exegeze critice ale operelor lui: Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și

Vasile Alecsandri. A continuat să lucreze la finalizarea acestei monumentale scrieri, intenția fiind să cuprindă literatura română de la origini până în prezent.

Criticul Nicolae Manolescu este în prezent (2008) ambasador al României la UNESCO și trăiește de aproape doi ani la Paris, de unde i-a răspuns lui Lucian Popescu într-un interviu privind apariția recentă a lucrării finalizate, având același titlu, **“Istoria critică a literaturii române”** și circa 2000 de pagini. La întrebarea: **“Pentru cine ați scris-o?”**, Nicolae Manolescu a mărturisit următoarele: *“Cred că se adresează celor ce citesc. Eu nu scriu decât pentru cei ce citesc. Cea mai vândută carte a mea, peste 150.000 de exemplare în câțiva ani, a fost «Arca lui Noe», pentru că toți elevii de liceu învață cum e cu romanul românesc după această carte. Nu aceasta a fost intenția mea. Dar atunci când scriu am în minte un cititor. Cititorul. Cititorii sunt foarte diferiți, dar au în comun faptul că citesc. Scriu pentru toți cei care citesc.”*

Privitor la structura și conținutul amplului studiu, Nicolae Manolescu a declarat: *“Primul capitol e cel mai important din punct de vedere metodologic, ultimul, epilogul, din punct de vedere personal, pentru că în el povestesc cum s-a născut această carte și ce s-a întâmplat cu ea. Cred că în această carte sunt câțiva scriitori pe care i-am tratat altfel decât au fost tratați până acum, inclusiv Eminescu. Cred că importantă este selecția. La mine sunt de zece ori mai puțini autori decât erau în «Istoria» lui Călinescu. [...] Cartea se mai numește «Istoria literaturii române scrise la două mâini». Acesta este titlul prefetei. O mână este a mea, eu, cel ce citește în 2005-2008, alta este a celor ce au citit cărțile atunci când au apărut sau mai târziu, după douăzeci de ani, după cincizeci de ani.”*

*

Eugen Simion (n.1933), academician, critic și istoric literar, profesor universitar, președintele Academiei Române în perioada 1998-2006, a debutat în 1964 cu volumul *"Proza lui Eminescu"*, iar lucrarea de doctorat, *"Eugen Lovinescu, scepticul mântuit"* a fost publicată în 1971. Studiul de tinerețe *"Orientări în literatura contemporană" (1965)* încearcă să găsească o axiologie fundamentală în literatură, considerând că poezia trebuie să producă o revelație a spiritului, definită ca o "cunoaștere poetică a lumii", pe care o explică prin "poezia ochilor, a degetelor și a urechilor". Capitolul "Lupta cu destinul" investighează expresivitatea lui Tudor Arghezi în mai multe volume de poezii, alături de analiza critică a liricii lui Al.Philippide, Mihai Beniuc, Geo Dumitrescu, Ion Horea, Al.Andrițoiu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Viziunea asupra prozei scoate la iveală lirismul din "Desculț" de Zaharia Stancu, tragicul destin din "Groapa" de Eugen Barbu sau obsesia chinuitoare din nuvelele volumului "Dincolo de nisipuri" de Fănuș Neagu etc.

O amplă operă de critică literară în *patru volume*, publicată între 1974-1989, sub titlul *"Scriitori români de azi"*, analizează creațiile literare ale unui număr de aproximativ două sute de scriitori. Discipol al criticii obiective și intransigente a lui Eugen Lovinescu, Eugen Simion selectează totuși, din punct de vedere valoric, scriitorii emblematici pentru literatura română. De pildă, pentru proză radiografiază pe Marin Preda, Nicolae Breban, Augustin Buzura, pentru poezie îi alege pe Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, iar pentru critica literară pe Nicolae Manolescu și Valeriu Cristea, la care adaugă modele literare din perioada interbelică.

Recent, au apărut *patru tomuri de "Fragmente critice"*, publicate între 1997-2000, reunind eseuri, articole critice și de analiză, note confesive, lucrare definită de autor ca fiind "jurnalul unui profesionist al literaturii, [...] jurnalul celui care trăiește în umbra literaturii cu fantasmemele, neliniștile și, uneori, cu ferverile ființei sale".

În 2002 văd lumina tiparului alte trei volume, "*Ficțiunea jurnalului intim*", al căror conținut este legat de literatură confesivă: "Valoarea estetică apare, când apare, indirect, ca expresie a autenticității, deși – am convenit – autenticitatea nu are, în sine, o calitate estetică. Dar o poate condiționa, în cazul confesiunii". (Eugen Simion).

De altfel, criticul a scris enorm și continuu, astfel că a publicat peste *trei mii de studii și articole* în reviste de cultură. Pentru lucrările sale, Eugen Simion a primit de cinci ori Premiul Uniunii Scriitorilor, iar în 1977 a fost recompensat cu Premiul Academiei Române.

"Continuator al lui E.Lovinescu, dar fructificând adesea și sugestii călinesciene, el se identifică subtextual cu cel dintâi, prin asumarea unui tablou cvasi-complet al literaturii din ultimele cinci decenii de istorie românească. Actul critic-analitic este continuu confruntat cu perspectiva istorico-literară și cu demersul teoretic modern, ale cărui tendințe și soluții Simion le stăpânește cu finețe și discernământ. Admirabil portretist, scrisul său nu ezită să alunece în proză curată, în eseu, jurnal și note de călătorie." (Mircea Zăciu, "*Dicționarul biografic al literaturii române*")

*

Alți critici literari, cu o atitudine redutabilă față de valoarea operelor literare, se remarcă prin varietatea punctelor de vedere, analizelor și interpretărilor profesioniste și severe, diferențiindu-se prin atenția acordată unora sau altora dintre scriitori sau unei anumite perioade literare.

● Gabriel Dimisianu (n.1936) se preocupă, cu predilecție, de actualitatea literară: "*Prozatori de azi*", "*Lecturi libere*", "*Subiecte*" etc. ● Valeriu Cristea (1937-1999) reflectă în studiile sale literatura contemporană ("*Interpretări critice*", "*A scrie, a citi*"), fiind interesat și de tipologia personajelor din literatura străină și autohtonă: "*Dicționar al personajelor lui Dostoievski*" (două volume), "*Dicționarul personajelor lui Creangă*". ● Gheorghe Grigurecu (n.1937), "poet subtil și rafinat, critic, eseist și jurnalist literar febril" (D.Micu), creează o serie de studii organizate pe genuri literare: "*Teritoriu liric*",

"Poeti români de azi", "Critici români de azi" etc.

● Pompiliu Marcea (1928-1985), istoric și critic literar, profesor universitar, s-a dedicat istoriei literaturii naționale: *"Al Sahia", "Ioan Slavici", "«Convorbiri literare» și spiritul critic", "Umanitatea sadoveniană de la A la Z" etc.*

● Mircea Zăciu (1928-2000), critic și istoric literar, eseist și publicist, este considerat întemeietorul școlii de critică și istorie literară de la Cluj și debutează editorial cu un studiu monografic despre *"Ion Agârbiceanu"*. În volumele sale de eseuri critice s-a ocupat mai mult de scriitorii ardeleni, chintesența acestor studii fiind lucrarea *"Ca o imensă scenă, Transilvania..."*. Spirit organizatoric și tenace, Zăciu a fost coordonatorul monumentalei cărți *"Dicționarul scriitorilor români"*, alături de Marian Papahagi și Aurel Sasu. O lucrare de referință pentru cultura română, prin valoarea de document literar și moral, este celebrul *"Jurnal" (1993)*, în patru volume, care analizează caustic și pătrunzător perioada celor mai sumbri ani ai dictaturii comuniste.

● Valeriu Râpeanu (n.1931) a pledat pentru prețuirea valorilor culturale românești: *"Interferențe spirituale", "Interpretări și înțelesuri", "Cultură și istorie"*.

● Fănuș Băileșteanu (n.1947) a elaborat studii despre scriitori români și personalități culturale: *"Abside", "Eseuri", "Personalități culturale românești", "Refracții"*.

George Munteanu (1924-2001), cunoscut mai ales pentru exegezele textelor eminesciene, a scris o amplă lucrare în două volume: *"Istoria literaturii române. Perioada marilor clasici"*.

● Alex Ștefănescu (n.1947) dovedește o înclinație deosebită către detaliile biografice și confidențe, realizând în 2005 o vastă lucrare a literaturii și criticii actuale, intitulată *"Istoria literaturii contemporane, 1941-2000"*.

● Eugen Negrici (n.1941), critic literar și profesor universitar, este preocupat în egală măsură de literatura veche și de literatura contemporană, introduce conceptul *"Expresivitate involuntară" (1977)* prin care susține ideea că, odată cu trecerea timpului, textele vechi, nonliterare, se încarcă treptat cu o aură de expresivitate și devin texte literare. Este autorul singurei analize critice a operelor literare din perioada comunistă, elaborată în două volume (proza și poezia),

"Literatura română sub comunism" (2002-2003), prefată de o antologie de poezii proletcultiste, sub titlul *"Poezia unei religii politice"*. ● **Cornel Moraru** (n.1943), critic literar și profesor universitar, reflectă în studiile sale raporturile dintre literatură și realitate, debutând publicistic în revista "Vatra", cu articolul *"Semnele realului. Secționări critice convergente"*. Operele critice se axează pe aceeași concepție a relației ficțiune-realitate: *"Textul și realitatea"* (1984), *"Obsesia credibilității - prozatori, critici și esești contemporani"*. Scrie studii monografice despre Constantin Noica, Titu Maiorescu și Lucian Blaga. ● **Gheorghe Crăciun** (1950-2007), romancier, teoretician al literaturii române, publicist și profesor universitar, debutează cu literatură în 1982, cu romanul *"Acte originale. Copii legalizate"*. În domeniul teoriei literare publică studiul *"Introducere în teoria literaturii"* (1997), iar ca adept și susținător al postmodernismului editează lucrările: *"Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice"* (1994) și *"Generația 80 în proza scurtă"* (1998).

Criticii literaturii române și universale sunt numeroși, cu mai multă sau mai puțină notorietate, relevantă fiind activitatea prodigioasă și atitudinea redutabilă prin care s-au propagat cele mai surprinzătoare interpretări ale creațiilor literare naționale și mondiale. În perioada postbelică, linia dominantă a criticii a fost cea estetică, demers artistic ce a conferit substanță analizelor și interpretărilor literare prin modalități și formule moderne, de o profunzime indiscutabilă.

În perioada dictaturii ideologiei comuniste, noul regim era "în căutarea unei eredități proprii marxiste și instaurează o epocă de anonimat critic și estetic, în spiritul atât de plat, bine cunoscut al esteticii marxiste oficiale: o estetică fără esteticieni și o critică fără critici [...]. De-abia pe la mijlocul deceniului al șaptelea lucrurile încep să revină timid la normal. [...] Din acest moment, tabloul criticii contemporane se diversifică tot mai mult. Se dezvoltă mai ales critica foiletonistică, de întâmpinare, care cunoaște o extensiune mai mare decât în perioada interbelică" (*"Istoria literaturii române"*, coordonator Gheorghe Crăciun).

Ofertă editorială

1. **Literatura română - cls. V-VI-VII-VIII**
Autori: prof. Mariana Badea, prof. Mariana Negru
Preț: 16,0 lei
2. **Gramatica limbii române - DOOM²**
• **ADMITERE - Liceu/Facultate**
Autori: prof. Mariana Negru, prof. Mariana Badea
Preț: 10,0 lei
3. **Limba și literatura română - cls. a IX-a**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 12,5 lei
4. **Limba și literatura română - cls. a X-a**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 12,5 lei
5. **Limba și literatura română - cls. a XI-a**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 12,5 lei
6. **Limba și literatura română - cls. a XII-a**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 16,0 lei
7. **Literatura română - compendiu**
- Proza • Poezia • Dramaturgia • Personaje literare
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 17,5 lei
8. **Limba și literatura română - BAC**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 25,0 lei
9. **Personaje literare - clasele V-XII - DICȚIONAR**
Autor: prof. Mariana Badea
Preț: 17,5 lei
10. **Limba română - TESTE pentru admiterea
în învățământul superior**
(Facultatea de Drept, Academia de Poliție, Jurnalism și Științele
Comunicării, Comunicare și relații publice, Relații internaționale și
studii europene etc.)
Autori: prof. Mariana Badea, prof. Oana Șiclovan
Preț: 12,5 lei

11. Cupluri de personaje • Paralele literare • Sinteze literare
(eseuri structurate pentru învățământ liceal)

Autor: prof. Mariana Badea

Preț: 20,0 lei

12. Literatura română - PROZA

(eseuri structurate pentru învă. preuniversitar)

Autor: prof. Mariana Badea

Preț: 30,0 lei (vol I + vol II)

13. Literatura română - DRAMATURGIA

(eseuri structurate pentru învă. preuniversitar)

Autor: prof. Mariana Badea

Preț: 12,5 lei

14. Literatura română - POEZIA

(eseuri structurate pentru învă. preuniversitar)

Autor: prof. Mariana Badea

Preț: 30,0 lei (vol I + vol II)

● **Colecția "Literatura pentru elevi"**

- *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale

Preț: 2,50 lei

- *Nuvele* de I.L. Caragiale

Preț: 2,50 lei

- *Scrieri istorice* de C. Negruzzi

Preț: 2,50 lei

- *Patima roșie* de Mihail Sorbul

Preț: 2,50 lei

● **Cărți pentru copii și părinți - Poveștile lui Păcală**

Preț: 12,5 lei (include un CD cu jocuri

extraordinaire pentru copii)

● **Cărți pentru copii și părinți - Povestea lui Harap-Alb**

Preț: 12,5 lei (include un CD cu jocuri

extraordinaire pentru copii)

● **Cărți pentru copii și părinți - Dănilă Prepeleac**

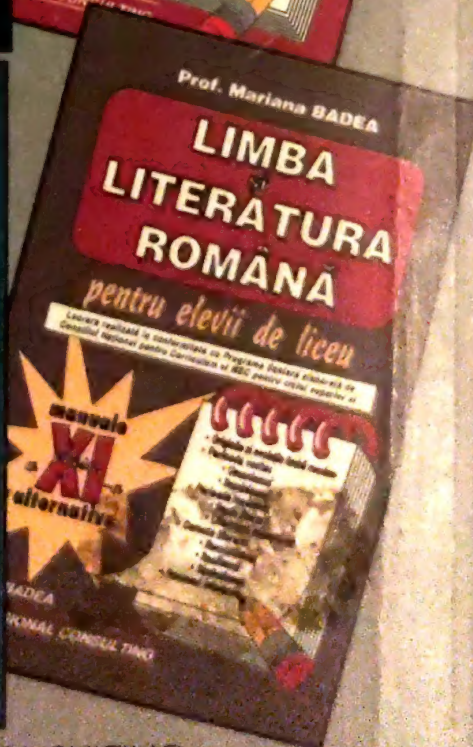
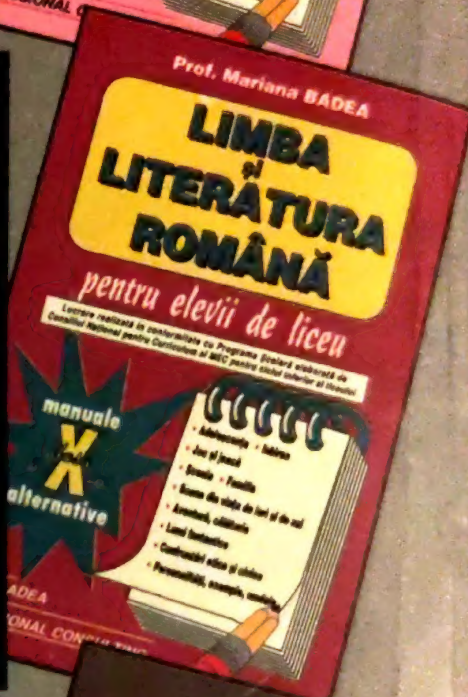
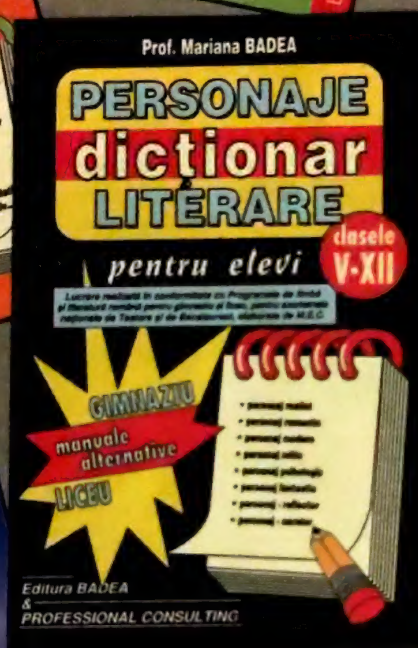
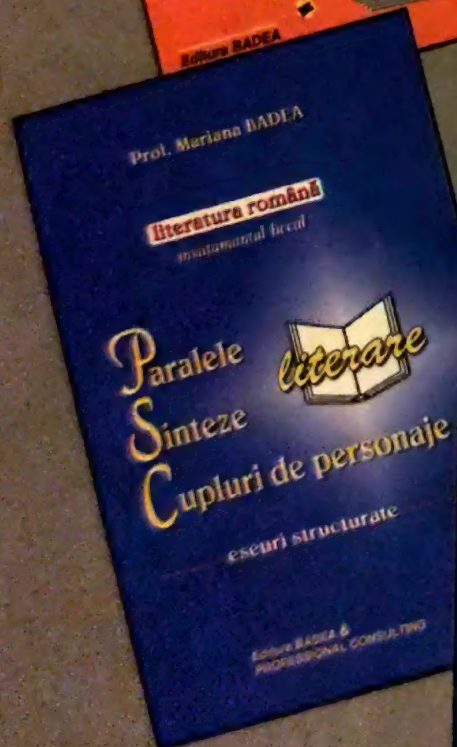
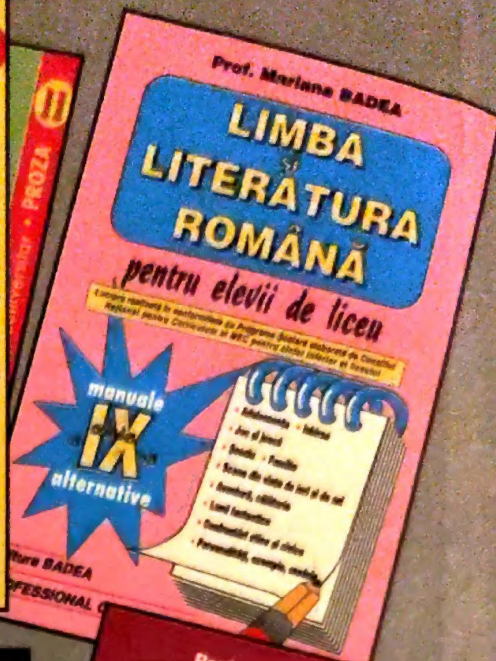
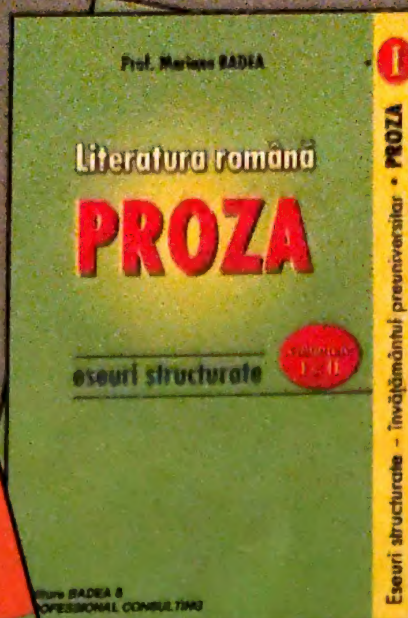
Preț: 12,5 lei (include un CD cu jocuri

extraordinaire pentru copii)

www.editurabadea.ro

comenzi@editurabadea.ro

**La aceeași
editură
au apărut!**



www.editurabadea.ro



Distribuitor: BADEA & PROFESSIONAL CONSULTING
Adresa: București, Str. G-ral Cernat Alexandru, nr. 23, sector 1
COMENZI la Telverde: 0 800-88 44 33 (apel gratuit)
Tel./Fax: (021) 222 11 83, Mobil: 0788 257 262; 0740 098 528
www.editurabadea.ro; comenzi@editurabadea.ro sau prin poștă la
Căsuța Poștală CPCE - CP5, Casa de Expediții București